George Steiner

Lenguaje y silencio

Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano



gedisa_cult·

ACCESO ABIERTO

Otros títulos de George Steiner publicados por Gedisa

Antígonas
La travesía de un mito universal por la historia de Occidente

«Creo que fue dado a un solo texto literario –Antígona– expresar todas las constantes principales del conflicto en la condición humana. Estas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombre y mujer, entre mayores y jóvenes, entre sociedad e individuo, entre muertos y vivos y entre humanos y dioses. Los conflictos que resultan de estos cinco órdenes de confrontación no son negociables. Hombres y mujeres, mayores y jóvenes, el individuo y la comunidad o el Estado, los vivos y los muertos, los mortales e inmortales se definen a sí mismos en el proceso conflictivo de definirse los unos a los otros (...), que son las condiciones del vínculo de los seres humanos.»

GEORGE STEINER

En el castillo de Barba Azul
Aproximación a un nuevo concepto de cultura

«¿Para qué elaborar y transmitir cultura si ésta hizo tan poco para contener lo inhumano, si en ella están insertas ambigüedades que hasta solicitaron la barbarie? (...) ¿Cuántas de sus principales energías no se alimentaron de una violencia que está disciplinada y contenida por dentro, pero que es ceremonialmente visible en una sociedad tradicional o represiva? (...) A lo largo de este ensayo he tratado de mostrar que no existe una respuesta adecuada a la cuestión de la fragilidad de la cultura.»

GEORGE STEINER

LENGUAJE Y SILENCIO

Ensayos sobre la literatura,
el lenguaje y lo inhumano

George Steiner

Edición completa y revisada



Título original en inglés:
Language and Silence

Traducción: Miguel Ultorio. Traducción de: «*Moisés y Aarón*, de Schönberg», «Una especie de superviviente», «Posdata», «El libro» y «F. R. Leavis» por Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar

Diseño de cubierta: Sylvia Sans

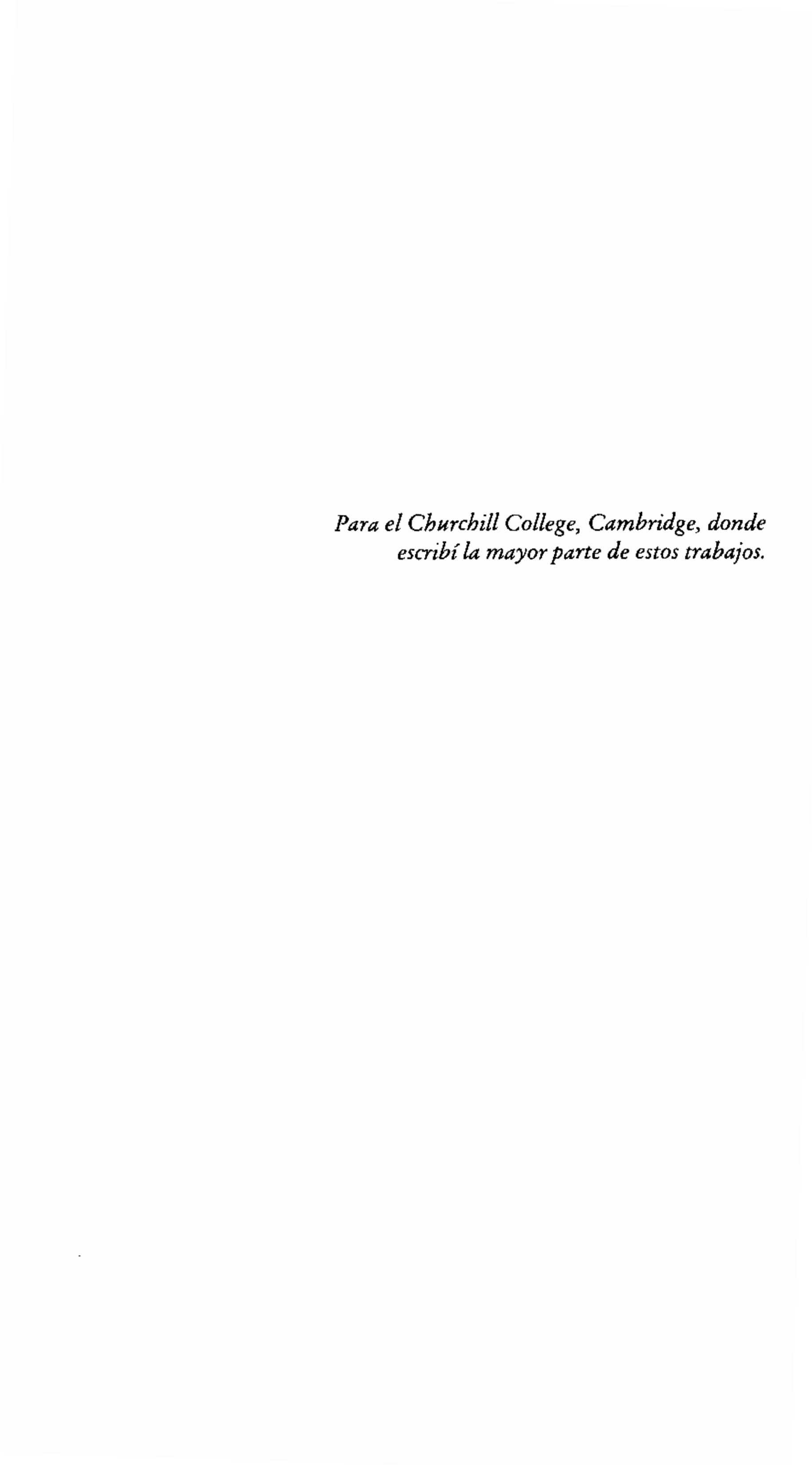
Primera edición: abril de 1982, Barcelona
Segunda edición: septiembre de 1991, Barcelona
Primera edición en bolsillo: noviembre de 1994, Barcelona
Segunda edición en bolsillo: mayo de 2000, Barcelona
Primera edición de la obra completa: octubre de 2003, Barcelona

Paseo Bonanova, 9, 1.° 1.ª
08022 Barcelona
Tel. 93 253 09 04
Fax: 93 253 09 05
e-mail: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84-9784-008-9
Depósito legal: B. 42138-2003

Impreso en Romanyà/Valls
Verdaguer, 1 - 08786 Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain



Para el Churchill College, Cambridge, donde escribí la mayor parte de estos trabajos.

Índice

Maestros

Las ficciones y el presente

Marxismo y literatura

Prefacio

Éste es, ante todo, un libro sobre el lenguaje: sobre el lenguaje y la política, el lenguaje y el futuro de la literatura, sobre las presiones que ejercen los regímenes totalitarios y la decadencia cultural, sobre el lenguaje y otros códigos de significación (música, traducción, matemáticas), sobre el lenguaje y el silencio.

Los ensayos y artículos de esta colección se escribieron en distintos momentos. La mayor parte de ellos responde a circunstancias específicas: la publicación de un libro, la presentación de una obra teatral o de una ópera, un acontecimiento político. Pero el tema subyacente en todos es la vida del lenguaje y algunas de las complejas energías que la palabra suscita en nuestra sociedad y nuestra cultura. ¿Cuáles son las relaciones del lenguaje con las criminales falsedades que se le ha hecho expresar y exaltar en ciertos regímenes totalitarios? ¿O con la enorme carga de vulgaridad, imprecisión y codicia que arrastra en la cultura de masas en las democracias? ¿Cómo reaccionará el lenguaje, en el sentido tradicional de código general de las relaciones efectivas, ante el apremio, cada vez más acuciante, cada vez más integral, de códigos más exactos, como las matemáticas y la notación simbólica? ¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas «poslingüísticas» y, acaso, de silencio parcial? Éstas son las cuestiones que he querido plantear y precisar.

Tras ellas se encuentra la convicción de que la crítica literaria, particularmente en su concubinato actual con la académica, no constituye ya un menester particularmente interesante ni responsable. En su mayor parte no hace sino complacerse con los valores académicos o periodísticos y con el uso de hacer declaraciones elaboradas en el siglo XIX. Los libros sobre libros y ese *género* floreciente aunque más nuevo, los libros sobre crítica literaria (un alejamiento en tercer gra-

do) seguirán manando, qué duda cabe, en grandes cantidades. Pero cada vez está más claro que la mayoría constituye una especie de deporte para iniciados, que es muy poco lo que tiene que decir a quienes pregunten cuáles son las posibilidades de coexistencia e interacción entre el humanismo, la idea de comunicación culta y las formas actuales de la historia. La brecha entre el tratamiento académico, retorizante, de la literatura y las posibles significaciones o subversiones que pueda tener la literatura en nuestra vida real pocas veces ha sido tan amplia desde que Kierkegaard señaló por primera vez su irónica magnitud.

La crítica moderna más viva, la de Georg Lukács, la de Walter Benjamin, la de Edmund Wilson, la de F. R. Leavis, sabe que esto es así. Dentro de su propio estilo de enfoque cada uno de estos críticos ha hecho del juicio literario una crítica de la sociedad, una comparación –utópica o empírica– del hecho y la posibilidad dentro de las acciones humanas. Pero incluso sus logros, y es obvio que mucho de cuanto aparece en las próximas páginas se debe a ellos, empiezan a parecer algo trasnochados. Procedían de un pacto literario que hoy está en entredicho.

La novedad o la naturaleza especial de nuestro actual estado de conciencia es el otro tema principal de este libro. Me doy cuenta de que los historiadores están en lo cierto cuando dicen que la barbarie y el salvajismo político son inherentes a los asuntos humanos, que ninguna época ha sido inocente de catástrofes. Sé que las matanzas coloniales de los siglos XVIII y XIX y la destrucción cínica de los recursos naturales y animales que las acompañaron (el exterminio de la fauna es quizá el epílogo lógico y simbólico del de la población nativa) son realidades profundas del mal. Pero creo que no carecería de hipocresía quien aspirase a la inmediatez universal, quien buscara la imparcialidad en todas las provocaciones de toda la historia y de todos los lugares. Mi propia conciencia está dominada por la erupción de la barbarie en la Europa moderna; por el asesinato masivo de los judíos y por la destrucción, con el nazismo y el estalinismo, de lo que trato de definir en algunos de estos ensayos como el genio particular del «humanismo centroeuropeo». No exijo ningún privilegio especial para esta abominación; pero se trata de la crisis de una esperanza racional y humana que ha moldeado mi vida y que me concierne de manera más inmediata.

Sus tinieblas no brotaron del desierto de Gobi o de las selvas húmedas del Amazonas. Surgieron del interior, del meollo de la civilización europea. Los gritos de los asesinados podían escucharse en las universidades; el sadismo estaba una calle más allá de los teatros y de los museos. A finales del siglo XVIII Voltaire columbraba confiado el fin

de la tortura; la sombra de las matanzas por razones ideológicas no tardaría en disiparse. En nuestros días los lugares sagrados de la cultura, de la filosofía, de la expresión artística se han convertido en escenario de Belsen.

No puedo aceptar el fácil consuelo de que esta catástrofe fue un fenómeno puramente alemán o una calamidad accidental centrada en la persona de éste o aquel gobernante totalitario. Diez años después de que la Gestapo hubiera salido de París, los compatriotas de Voltaire estaban torturando argelinos, o torturándose entre sí, en algunos de los mismos calabozos policiales. La mansión del humanismo clásico y el sueño de la razón que animaba a la sociedad occidental se han derrumbado casi en su totalidad. Las ideas de adelanto cultural, de racionalidad inherente mantenidas desde la antigua Grecia y todavía válidas en el historicismo utópico de Marx y en el autoritarismo estoico de Freud (ambos acólitos tardíos de la civilización grecorromana) no pueden ya sostenerse con mucha confianza. Los alcances del hombre tecnológico, en cuanto ser sensible a las manipulaciones del odio político y a las propuestas sádicas, se han prolongado considerablemente hacia la destrucción.

No me parece realista pensar en la literatura, en la educación, en el lenguaje, como si no hubiera sucedido nada de mayor importancia para poner en tela de juicio el concepto mismo de tales actividades. Leer a Esquilo o a Shakespeare –menos aún «enseñarlos»– como si los textos, como si la autoridad de los textos en nuestra propia vida hubiera permanecido inmune a la historia reciente, es una forma sutil pero corrosiva de analfabetismo. Esto no constituye ninguna prueba indistinta, periodística, de «actualidad», sino que significa el intento de tomar en serio el complejo milagro de la supervivencia del gran arte y de pensar qué respuesta podemos darle desde nuestro propio ser.

Nosotros llegamos después. Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Decir que los lee sin entenderlos o que tiene mal oído, es una cretinez. ¿De qué modo repercute este conocimiento en la literatura y la sociedad, en la perspectiva casi axiomática desde la época de Platón a la de Matthew Arnold, de que la cultura es una fuerza humanizadora, de que las energías del espíritu son transferibles a las de la conducta? Además, no se trata sólo de que los vehículos convencionales de la civilización –las universidades, las artes, el mundo del libro– fueran incapaces de presentar una resistencia apropiada a la brutalidad política; a veces se levantaron para acogerla y para tributarle sus ceremonias y su apología. ¿Por qué? ¿Cuáles son los nexos, hasta ahora apenas conocidos, entre las pautas intelectuales, psicológicas, del alto saber literario y las tenta-

ciones de lo inhumano? ¿Es que hay algún tedio superlativo, algún empacho de abstracción que crecen dentro de la civilización y la disponen para la excreción de lo bárbaro? Muchas de estas notas y de estos ensayos intentan encontrar medios de plantear la cuestión de forma más completa y más precisa.

Tanto en el método como en los fines busco algo distinto de la crítica literaria. Aunque conozca bien las limitaciones de estos ensayos, quiero sin embargo que tengan como meta una «filosofía del lenguaje». Llegar a tal filosofía debe ser el paso siguiente si queremos acercarnos a una comprensión de la herencia específica y de la desolación parcial de nuestra cultura, de lo que la ha socavado y de lo que se puede restaurar con los recursos de la inteligencia en la sociedad moderna. Una filosofía del lenguaje, como Leibniz y Herder entendían el término, debe dirigirse con especial intensidad al estudio de la literatura; pero debe considerar a la literatura involucrada inevitablemente en las estructuras más vastas de la comunicación semántica, formal, simbólica. Considerará a la filosofia, como Wittgenstein nos ha enseñado a hacerlo, como un lenguaje en condición de suma precaución, como palabra que se niega a darse a sí misma por sentada. Tendrá en cuenta a la antropología para corroborar o corregir los hallazgos de otras ramas del saber y estructuras de significación (¿de qué otra forma podemos «retroceder» a partir de lo que hay de obviamente ilusorio en nuestro enfoque particular?). Una filosofía del lenguaje habrá de responder con cauta fascinación a los supuestos de la lingüística moderna. En la lingüística se concentra hoy buena parte de la inteligencia dedicada antes a la historia y a la crítica de la literatura. Hace mucho tiempo que los poetas saben que la literatura y la lingüística están ligadas íntimamente. Como dice Roman Jakobson: «Los recursos poéticos ocultos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, en suma la poesía de la gramática, y su producto literario, la gramática de la poesía, rara vez han sido conocidos por los críticos y casi siempre han sido desdeñados por los lingüistas, pero han sido dominados con pericia por los creadores». Una filosofía del lenguaje debería corregir dichas relaciones.

En resumen, habría que volver, con ese asombro radical ausente por lo general en la crítica literaria y en el estudio académico de la literatura, al hecho de que el lenguaje es el misterio que define al hombre, de que en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. El lenguaje es el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la Palabra.

Por este motivo, varios de los principales ensayos de este libro se han concebido como indicadores provisionales de una filosofía del lenguaje.

Aunque no se traten específicamente, en esta colección están presentes la obra y el ejemplo de Hermann Broch. Broch es uno de los principales novelistas y maestros de la sensibilidad en nuestra época. Cuando me pregunto acerca de la continuada validez del lenguaje, sobre la autoridad del silencio ante lo inhumano, cuando trato de entender la contigüidad de la poética con la música y con las matemáticas, a veces no hago sino desarrollar apuntes e insinuaciones de la ficción y los escritos filosóficos de Broch. La vida y la obra de Broch son en sí mismas una forma ejemplar de civilización, un mentís a la ordinariez y al caos.

Se han alterado detalles de dicción en artículos que aparecieron en publicaciones periódicas o como prólogo. He procurado corregir errores y ampliar las referencias. Sólo en un caso (al final del artículo sobre Lawrence Durrell) ha habido un cambio sustantivo. Las opiniones refritas son insípidas. De modo que he añadido algunas notas a pie de página para clarificar o actualizar la idea original.

Mi más efusivo agradecimiento a Peter du Sautoy, de Faber & Faber, y a Michael Bessie, de Atheneum; sus críticas y su estímulo han sido inestimables para dar a este volumen su presente forma.

G. S.

Nueva York
septiembre de 1966

HUMANIDAD
Y CAPACIDAD LITERARIA

Humanidad y capacidad literaria

Al mirar atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco. ¿Quién sería crítico si pudiera ser escritor? ¿Quién se preocuparía de calar al máximo en Dostoievski si pudiera forjar un centímetro de los Karamazov, o reprobaría la altanería de Lawrence si pudiera dar forma al huracán de *El arco iris*? Toda gran escritura brota de *le dur désir de durer,* la despiadada artimaña del espíritu contra la muerte, la esperanza de sobrepasar al tiempo con la fuerza de la creación. *Brightness falls from the air:* cinco palabras y un alarde sonoro que se apaga. Pero han durado tres siglos. ¿Quién querría ser crítico literario si pudiera poner los versos a cantar, o componer, a partir de su propio ser mortal, una ficción viva, un personaje perdurable? La mayoría de los hombres tiene su polvorienta supervivencia en las guías telefónicas viejas (es una suerte que se conserven en el Museo Británico); en el hecho literal de su existencia hay menos verdad y menos vida que en Falstaff o en Madame de Guermantes, sólo por imaginar a éstos.

El crítico vive de segunda mano. Escribe *acerca de.* Ha de dársele el poema, la novela o el drama; la crítica existe gracias al genio de otros hombres. En virtud del estilo, la crítica puede convertirse en literatura. Pero esto suele acontecer sólo cuando el escritor hace de crítico de la propia obra o de corifeo de la propia poética, cuando la crítica de Coleridge es obra acumulativa o la de T. S. Eliot divulgación. Fuera de Sainte-Beuve, ¿hay alguien que pertenezca a la literatura permanente en calidad de crítico? No es la crítica lo que hace vivir al lenguaje.

Éstas son verdades elementales (y el crítico honrado se las dice en la palidez de la madrugada). Pero corremos el peligro de olvidarlas, porque la época presente está particularmente saturada del poder y el prestigio de una crítica autónoma. Las revistas críticas desatan un diluvio de comentarios o de exégesis; en Norteamérica hay escuelas en las que se enseña crítica. El crítico existe en cuanto personaje por derecho propio; sus admoniciones y sus querellas desempeñan un papel

público. Los críticos escriben sobre los críticos, y el joven brillante, en lugar de considerar la crítica como una derrota, como un reconocimiento gradual, deprimente, de los modestos ingredientes de su propio talento, la considera una profesión de gran tono. Esto podría ser casi gracioso; pero tiene un efecto corrosivo. Como nunca antes, el estudiante y la persona interesada por la literatura lee comentarios y críticas de libros más que los propios libros, o antes de esforzarse por formarse un juicio personal. La aseveración del doctor Leavis sobre la madurez y la inteligencia de George Eliot es hoy moneda corriente en la actual sensibilidad. ¿Cuántos de quienes le hacen eco han leído efectivamente *Felix Holt* o *Daniel Deronda?* El ensayo del señor Eliot sobre Dante es un lugar común dentro de la cultura literaria; la *Commedia* es conocida, si acaso, por algunos fragmentos breves *(Infierno* XXVI o el famélico Ugolino). El verdadero crítico es un criado del poeta; hoy actúa como si fuera el amo, o se le toma como tal. Omite la última, la más importante lección de Zaratustra: «Ahora, prescindid de mí».

Hace precisamente cien años, Matthew Arnold percibió una amplitud y un relieve similares en el pulso crítico. Reconoció que este pulso era secundario respecto al del escritor, que el goce y la importancia de la creación eran de un orden radicalmente superior. Pero consideró el período de bullicio crítico como preludio necesario de una nueva edad poética. Nosotros llegamos *después,* y ése es el punto neurálgico de nuestra situación; después de la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanos a causa de la bestialidad política de nuestra época.

Esa ruina es el punto de partida de cualquier reflexión seria sobre la literatura y sobre el lugar de la literatura en la sociedad. La literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana. No podemos actuar hoy, ya sea en cuanto críticos o tan sólo en cuanto seres racionales, como si no hubiera ocurrido nada que haya afectado vitalmente a nuestro sentido de la posibilidad humana, como si el exterminio por el hambre o por la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y en Rusia, entre 1914 y 1945, no hubiera alterado, profundamente, la cualidad de nuestra conciencia. No podemos fingir que Belsen nada tiene que ver con la vida responsable de la imaginación. Lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas.

Además, pone en cuestión el concepto primario de una cultura literaria, humanista. El extremo último de la barbarie política surgió

del meollo de Europa. Dos siglos después de que Voltaire hubiera proclamado su final, la tortura volvió a ser un procedimiento normal de acción política. No es sólo que la difusión general de valores literarios, culturales, no pusiera freno alguno al totalitarismo; sino también que en ciertos casos notables los santos lugares de la enseñanza y del arte humanista acogieron y ayudaron efectivamente al terror nuevo. La barbarie prevaleció en la tierra misma del humanismo cristiano, de la cultura renacentista y del racionalismo clásico. Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos.

Esto es de obvia y alarmante importancia para el estudio y la enseñanza de la literatura. Nos obliga a preguntarnos si el conocimiento de lo mejor que se ha dicho y pensado amplía y depura, como sostenía Matthew Arnold, los recursos del espíritu humano. Nos fuerza a interrogarnos acerca de si lo que el doctor Leavis ha denominado «lo fundamental humano», logra, en efecto, educar para la acción humana, o si no existen, entre el orden de conciencia moral desarrollada en el estudio de la literatura y el que se requiere para la práctica social y política, una brecha o un antagonismo vastos. Esta última posibilidad es particularmente inquietante. Hay ciertos indicios de que una adhesión metódica, persistente, a la vida de la palabra impresa, una capacidad para identificarse profunda y críticamente con personajes o sentimientos imaginarios, frena la inmediatez, el lado conflictivo de las circunstancias reales. Llegamos a responder con más entusiasmo a la tristeza literaria que al infortunio del vecino. De esto también las épocas recientes suministran indicaciones brutales. Hombres que lloraban con *Werther* o con Chopin se movían, sin darse cuenta, en un infierno material.

Esto significa que quienquiera que enseñe o interprete literatura –y los dos ejercicios buscan construir para el escritor un cuerpo de respuesta viva, capaz de discernir– debe preguntarse qué pretende (dirigir, guiar a alguien a través de *Lear* o de *La Orestíada* equivale a tomar en nuestras manos los resortes de su ser). Los supuestos del valor de la cultura humanística en relación con la percepción moral del individuo y de la sociedad eran evidentes de por sí para Johnson, Coleridge o Arnold. Hoy están en duda. Debemos alimentar la sospecha de que el estudio y la transmisión de la literatura tengan sólo un significado marginal, sean apenas un lujo apasionado, como la conservación de lo antiguo. O, en el peor de los casos, que distraigan de utilizaciones más responsables y más acuciantes el tiempo y la energía del espíritu. No creo que ninguna de las dos posibilidades sea cierta. Pero la pregunta debe plantearse y profundizarse sin remilgos. Nada

más lamentable, en lo que concierne al estado actual de los estudios ingleses en las universidades, que semejante interrogación pueda considerarse exótica o subversiva. Esto es esencial.

De aquí surge la fuerza de los postulados de las ciencias naturales. Al señalar sus criterios de verificación empírica y su tradición de trabajo colectivo (en contraste con la arbitrariedad y el egoísmo aparentes del método literario), los científicos se han sentido tentados a proclamar que sus métodos y sus concepciones están ahora en el centro de la civilización, que la antigua primacía del discurso poético y de la imagen metafísica ha terminado. Y aunque las pruebas no sean concluyentes, parece plausible que dentro de la masa de talento disponible sean muchos, y muchos de los mejores, los que se han vuelto hacia la ciencia. En el *quattrocento* habríamos deseado conocer a los pintores; hoy, el sentimiento de fruición inspirada, de la mente entregada a un juego libre, sin recelos, pertenecen al físico, al bioquímico y al matemático.

Pero no debemos engañarnos. Las ciencias enriquecerán el lenguaje y los recursos de la sensibilidad (como lo mostró Thomas Mann en *Felix Krull*, de la astrofísica y de la microbiología habremos de extraer nuestros mitos futuros, los términos de nuestras metáforas). Las ciencias remoldearán nuestro entorno y el contexto de ocio o de subsistencia donde la cultura sea viable. Pero aunque sea inextinguible su fascinación y frecuente su belleza, las ciencias naturales y matemáticas rara vez poseen un interés definitivo. Me refiero a que poco han aportado a nuestro conocimiento o a nuestro gobierno de la posibilidad humana, a que puede demostrarse que hay más profundidad humana en Homero, Shakespeare o Dostoievski que en la totalidad de la neurología o de la estadística. Ningún descubrimiento de la genética mengua o sobrepasa lo que Proust sabía acerca del hechizo y las obsesiones parentales; cada vez que Otelo nos recuerda el orín del rocío en la espada brillante experimentamos más de la realidad sensitiva, transitoria, en que nuestras vidas deben transcurrir, de lo que pueden transmitirnos el contenido o la ambición de la física. Ninguna sociometría de los motivos o las tácticas políticas puede competir con Stendhal.

Y es precisamente la «objetividad», la neutralidad moral en que las ciencias se regocijan y con que logran sus brillantes esfuerzos comunes, lo que las priva de tener una relevancia definitiva. La ciencia puede haber suministrado instrumentos y animado con demenciales pretensiones de racionalidad a los que concibieron los asesinatos en masa. En cambio casi nada nos dice sobre sus motivos, tema acerca del cual valdría la pena oír a Esquilo o a Dante. Tampoco, a juzgar por las ingenuas declaraciones políticas de nuestros actuales alquimistas, pue-

de hacer mucho para conseguir que el futuro sea menos vulnerable a lo inhumano. Las luces que poseemos sobre nuestra esencial, acendrada condición, son todavía las que el poeta nos refleja.

Pero no cabe duda de que en muchas partes el espejo está agrietado o empañado. La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la «no ficción» –reportaje, historia, polémica filosófica, biografía, ensayo crítico– sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayoría de las novelas, poemas y obras de teatro producidos en los últimos dos decenios no están, sencillamente, tan bien escritas, tan vigorosamente sentidas como otras modalidades de la escritura en las que la imaginación obedece al impulso de los hechos. Las memorias de madame De Beauvoir son lo que hubieran debido ser sus novelas, maravillas de inmediatez física y psicológica; Edmund Wilson escribe la mejor prosa norteamericana; ninguna de las novelas o poemas que han acometido el tema horrible de los campos de concentración es comparable con la veracidad, con la recatada misericordia poética del análisis factual de Bruno Bettelheim en *El corazón bien informado.* Es como si la complicación, el ritmo y la enormidad política de nuestra época hubieran aturdido y repelido la confiada imaginación de los maestros constructores de la literatura clásica y de la novela del siglo XIX. Una novela de Butor y *El almuerzo desnudo* son evasiones. El soslayar la gran nota humana, o la irrisión de esta nota mediante la fantasía erótica o sádica, apuntan al mismo fracaso creador. Monsieur Beckett, con su indomeñable lógica irlandesa, se dirige hacia una forma de drama en la que un personaje, amordazado y con los pies aprisionados en el cemento, se queda mirando al auditorio sin decir palabra. La imaginación ha consumido ya su ración de horrores y de esas trivialidades sin rodeos con que suele expresarse el horror moderno. Con raros precedentes, el poeta siente la tentación del silencio.

Justamente en este contexto de privación y de incertidumbre la crítica ocupa un lugar modesto pero vital. Su función, creo, es triple.

Primero, debe enseñarnos qué debe releerse y cómo. Obviamente, es inmensa la cantidad de literatura, y constante el acoso de lo nuevo. Hay que elegir, y en esa elección la crítica tiene su utilidad. Esto no significa que deba asumir el papel del hado y señalar un puñado de autores o de libros como la única tradición válida, con exclusión de los demás (la característica de la buena crítica es que son más los libros que abre que los que cierra). Significa que de la vasta, intrincada herencia del pasado la crítica traerá a la luz y promoverá aquello que habla al presente de un modo especialmente directo y apremiante.

Ésta es la distinción correcta entre el crítico y el historiador de la literatura o el filólogo. Para estos últimos el texto tiene una valía in-

trínseca; posee una fascinación histórica o lingüística independiente de un alcance más amplio. Por más que se valga de la autoridad del erudito con respecto al significado primario y a la integridad de la obra, el crítico debe elegir. Y su preferencia debe ir hacia lo que puede entrar en diálogo con los vivos.

Cada generación hace su elección. Hay poesía permanente pero no crítica permanente. A Tennyson le llegará su día y Donne tendrá su eclipse. O para dar un ejemplo menos sujeto a la moda: antes de la guerra, en los *lycées* franceses donde me eduqué, era un tópico considerar a Virgilio como un imitador de Homero, recargado e insípido. Cualquier muchacho lo decía con calma convicción. Con el desastre, y con la rutina de la fuga y del exilio, esta opinión cambió radicalmente. Virgilio empezó a verse como el testigo más maduro, como el más necesario (la maliciosa lección de la *Ilíada* de Simone Weil y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch forman parte de esa revaluación). El tiempo, tanto el histórico como el de la vida personal, altera nuestra opinión sobre una obra o un repertorio artístico. Hay, perceptiblemente, una poesía de la juventud y una prosa de la madurez. Debido a que su fanfarria sobre el futuro dorado contrasta, irónicamente, con nuestra experiencia real, los románticos han quedado desfasados. El siglo XVI y el primer XVII, aunque su lenguaje suela ser remoto e intrincado, parecen estar más cerca de nuestro discurso. La crítica puede hacer que estos cambios originados en la necesidad sean fructíferos y lúcidos. Puede conjurar del pasado lo que el genio del presente necesita para su apoyo (la mejor prosa francesa del momento tiene tras de sí la fibra de Diderot). Y puede recordarnos que las alternativas de nuestro juicio no son ni axiomáticas ni de perdurable validez. El gran crítico sabrá intuir; escudriñará el horizonte y preparará el contexto para el reconocimiento futuro. A veces escucha el eco cuando se ha olvidado la voz o antes de que se haya oído. Fueron ellos los que sintieron, en los años veinte, que se acercaba el tiempo de Blake y de Kierkegaard, o los que atisbaron, diez años después, la verdad general dentro de la pesadilla particular de Kafka. No se trata de escoger ganadores; se trata de saber que la obra de arte está en una relación compleja, provisional, con el tiempo.

Segundo, la crítica puede establecer vínculos. En una época en que la rapidez de la comunicación técnica sirve de hecho para ocultar tercas barreras ideológicas y políticas, el crítico puede actuar de intermediario y guardián. Parte de su cometido es constatar que un régimen político no puede imponer el olvido o la distorsión a la obra de un escritor, que la ceniza de los libros quemados se conserva y se descifra.

Así como trata de entablar el diálogo entre el pasado y el presente, del mismo modo el crítico procurará que se mantengan abiertas las

líneas de contacto entre los idiomas. La crítica amplía y complica el mapa de la sensibilidad. Insiste en que la literatura no vive aislada sino dentro de una multiplicidad de contactos lingüísticos y nacionales. Se deleita en la afinidad y en el largo alcance del ejemplo. Sabe que las incitaciones de un talento o una obra poética superiores se desparraman de acuerdo con normas intrincadas de difusión. Trabaja *à l'enseigne de Saint Jérôme*, sabiendo que no hay equivalencias exactas entre idiomas sino sólo traiciones, pero que el intento de traducir es una necesidad constante si el poema ha de conseguir su plenitud de vida. Tanto el crítico como el traductor se esfuerzan por comunicar un descubrimiento.

En la práctica, esto significa que la literatura debe enseñarse e interpretarse de manera comparativa. Carecer de una familiaridad directa con la épica italiana cuando se juzga a Spenser, evaluar a Pope sin conocer a fondo a Boileau, considerar los hallazgos de la novela victoriana o de James sin tener en cuenta a Balzac, Stendhal, Flaubert, es una lectura superficial o falsa. El feudalismo académico es el que traza rígidas líneas divisorias entre el estudio del inglés y el de las lenguas modernas. ¿No es el inglés un idioma moderno, vulnerable y elástico, en todos los momentos de su historia, ante el empuje de los idiomas vernáculos europeos y de la tradición europea de la retórica y del género? Pero la cuestión va más allá de la disciplina académica. El crítico que afirma que un hombre sólo puede conocer bien un solo idioma, que la herencia poética nacional o la tradición novelística del terruño son las únicas válidas o supremas, está cerrando puertas donde debiera abrirlas, está estrechando las miras cuando debiera plantearse el sentido de una realización, grande y común. El chovinismo ha sido una peste en política; no tiene sitio dentro de la literatura. El crítico (y una vez más difiere en esto del escritor) no puede permanecer en su propia torre de marfil.

La tercera función de la crítica es la más importante. Se refiere al juicio de la literatura contemporánea. Hay una distinción entre contemporáneo e inmediato. Lo inmediato acosa al comentarista. Pero es evidente que el crítico tiene una responsabilidad especial ante el arte de su propia época. Debe preguntarse no sólo si tal arte constituye un adelanto o un refinamiento técnicos, si añade un giro estilístico o si juega astutamente con la sensibilidad del momento, sino también por lo que contribuye o lo que sustrae a las menguadas reservas de la inteligencia moral. ¿Qué medida del hombre propone esta obra? La cuestión no es fácil de plantear ni puede enunciarse con tacto infalible. Pero la nuestra no es una época corriente. Se esfuerza bajo la tensión de lo inhumano, experimentada en una escala de magnitud y de horror singulares; y no está lejos la posibilidad de la catástrofe. Sería

extraordinario permitirse el lujo de guardar distancias, pero es imposible.

Esto nos llevaría, por ejemplo, a preguntarnos si la inteligencia de Tennessee Williams se está utilizando para proporcionarnos un sadismo chillón, si el virtuosismo rococó de Salinger sustenta una opinión absurdamente comedida y enervante de la existencia humana. Nos llevaría a preguntarnos si la trivialidad del teatro de Camus y de todas sus novelas, salvo la primera, no denotan la insistente vaguedad, el ademán estatuario pero vacío de su pensamiento. *Preguntar;* no zaherir o censurar. La distinción tiene una inmensa importancia. La pregunta sólo puede ser fructífera cuando el acceso a la obra es totalmente libre, cuando el crítico aguarda con honradez la desavenencia y la contradicción. Además, la pregunta que el policía o el censor dirigen al escritor, el crítico se la formula sólo al libro.

A lo que me he estado encaminando todo el tiempo es a la noción de la *capacidad literaria humana.* En esa gran polémica con los muertos vivos que llamamos lectura, nuestro papel no es pasivo. Cuando es algo más que fantaseo o un apetito indiferente emanado del tedio, la lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos asedian; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. Los hombres que queman libros saben lo que hacen. El artista es la fuerza incontrolable: ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamarada.

Así, y en una medida suprema, ocurre con la literatura. Alguien que haya leído el canto XXIV de la *Ilíada* –el encuentro nocturno de Príamo y Aquiles– o el capítulo en que Aliosha Karamazov se arrodilla ante las estrellas, que haya leído el capítulo XX de Montaigne *(Que philosopher c'est apprendre l'art de mourir)* y el empleo que de éste hace Hamlet y que no se inmute, cuya aprehensión de su propia vida permanezca inalterable, que de alguna manera sutil pero radical no mire de modo distinto el cuarto en que se mueve o al que llama a su puerta, éste ha leído sólo con la ceguera de la mirada física. ¿Pueden leerse *Ana Karenina* o a Proust sin experimenter una flaqueza o una dimensión nuevas en el centro mismo de nuestra sensibilidad sexual?

Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos. En las primeras etapas de la epilepsia se presenta un sueño característico; Dostoievski habla de él. De alguna forma nos sentimos liberados del propio cuerpo; al mirar hacia atrás, nos vemos y sentimos un terror súbito, enlo-

quecedor; otra presencia está introduciéndose en nuestra persona y no hay camino de vuelta. Al sentir tal terror la mente ansía un brusco despertar. Así debería ser cuando tomamos en nuestras manos una gran obra de literatura o de filosofía, de imaginación o de doctrina. Puede llegar a poseernos tan completamente que, durante un tiempo, nos tengamos miedo, nos reconozcamos imperfectamente. Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta.

Como la comunidad de valores tradicionales está hecha añicos, como las palabras mismas han sido retorcidas y rebajadas, como las formas clásicas de afirmación y de metáfora están cediendo el paso a modalidades complejas, de transición, hay que reconstruir el arte de la lectura, la verdadera capacidad literaria. La labor de la crítica literaria es ayudarnos a leer como seres humanos íntegros, mediante el ejemplo de la precisión, del pavor y del deleite. Comparada con el acto de creación, ésta es una tarea secundaria. Pero nunca ha representado tanto. Sin ella, es posible que la misma creación se hunda en el silencio.

El abandono de la palabra

I

El Apóstol nos dice que en el principio era la Palabra. No nos da garantía alguna sobre el final.

Resulta pertinente que haya utilizado la lengua griega para expresar la concepción helenística del *logos*, porque al hecho de su herencia grecojudía la civilización occidental debe su carácter esencialmente verbal. Este carácter lo damos por sentado. Es la raíz y el fruto de nuestra experiencia y no nos es fácil trasponer fuera de ella lo que imaginamos. Vivimos dentro del acto del discurso. Pero no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil *hablar* de éstas, pues ¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio? Pero puedo citar ejemplos de lo que quiero decir.

En ciertas metafísicas orientales, en el budismo y en el taoísmo, se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material, a lo largo de ámbitos perceptivos que pueden expresarse en un lenguaje noble y preciso, hacia un silencio cada vez más profundo. El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. No tiene por qué adecuarse a la concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implícita en la sintaxis. En la verdad última, pasado, presente y futuro se abarcan simul-

táneamente. La estructura temporal del lenguaje los distingue artificialmente. Éste es el punto crucial.

El santo, el iniciado, no sólo se aleja de las tentaciones de la acción mundana; se aleja también del habla. Su retiro a la cueva de la montaña o a la celda monástica es el ademán externo de su silencio. Incluso a los que sólo son novicios en esta difícil senda se les enseña a recelar del velo del lenguaje, a que lo rasguen para ir hacia lo más auténtico. El *koan* zen –conocemos el sonido de dos manos que dan palmas: ¿cuál es el sonido de una sola?– es un ejercicio de verdaderos principiantes en el abandono de la palabra.

La tradición occidental sabe también de trascendencias del lenguaje hacia el silencio. El ideal trapense se remonta a abandonos del habla tan antiguos como los de los estilitas o los Padres del desierto. San Juan de la Cruz expresa la austera exaltación del alma contemplativa al romper las ataduras del entendimiento verbal común:

> Entréme donde no supe,
> y quedéme no sabiendo,
> toda ciencia trascendiendo.

Pero desde el punto de vista occidental, este orden de experiencias tiene inevitablemente un sabor a misticismo. Y aunque se tribute homenaje verbal (éste ya es un término expresivo) a la santidad de la vocación mística, la actitud occidental predominante es la del cardenal Newman, la de que el misticismo comienza en fantasía y termina en herejía. Muy pocos poetas de Occidente –acaso sólo Dante– han convencido a la imaginación con la autoridad de la experiencia trasracional. Aceptamos, en el flamante final del *Paraíso,* la ceguera del ojo y del entendimiento frente a la totalidad de la visión. Pero Pascal está más cerca de la corriente principal de la sensibilidad clásica de Occidente cuando dice que el silencio del espacio cósmico le aterra. Para el taoísta ese mismo silencio transmite la tranquilidad y la inminencia de Dios.

La primacía de la palabra, de lo que puede decirse y comunicarse en el discurso, es característica del genio griego y judío y llegó hasta el cristianismo. El sentido clásico y el sentido cristiano del mundo se esfuerzan para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, el derecho, el arte de la historia, son empresas para encerrar dentro de los límites del discurso racional el total de la experiencia humana, el registro de su pasado, su condición actual y sus expectativas futuras. El código de Justiniano, la *Summa* de santo Tomás, las crónicas del mundo y los compendios de la literatura medieval, la *Divina Comedia,* son intentos de abarcar la totalidad. Son testimonios solemnes de la creencia en que toda la verdad

y todo lo real –con la excepción de una zona reducida y curiosa en la cumbre misma– pueden alojarse dentro de las murallas del lenguaje.

Esta creencia ya no es universal. La confianza en esta posibilidad del lenguaje comenzó a desaparecer después de la época de Milton. Las razones y la historia de esta desaparición iluminan con gran claridad las circunstancias de la lengua y la literatura modernas.

En el siglo XVII, zonas significativas de verdad, realidad y acción se separan de la esfera del predicado verbal. En conjunto, es cierta la afirmación de que hasta el siglo XVII la orientación y el contenido predominantes en las ciencias naturales eran descriptivos. Las matemáticas tenían su larga, brillante historia de notación simbólica; pero incluso las matemáticas eran una taquigrafía de proposiciones verbales aplicables al marco de la descripción verbal, y significativas dentro de ese marco. El pensamiento matemático, con algunas notables excepciones, estaba anclado en las condiciones materiales de la experiencia. Éstas, a su vez, estaban ordenadas y gobernadas por el lenguaje. En el siglo XVII, éste dejó de ser el caso general y comenzó entonces una revolución que transformó para siempre la relación del hombre con la realidad y que alteró radicalmente las formas del pensamiento.

Con la formulación de la geometría analítica y la teoría de las funciones algebraicas, con el desarrollo del cálculo de Newton y Leibniz, las matemáticas dejan de ser una notación dependiente, un instrumento de lo empírico. Se convierten en un lenguaje de riqueza fantástica, complejo y dinámico. *Y la historia de este lenguaje es de intraducibilidad progresiva.* Todavía es posible traducir a equivalentes verbales, o a aproximaciones muy cercanas, los procesos de la geometría y del análisis funcional clásicos. Sin embargo, una vez que las matemáticas se modernizan y comienzan a exhibir sus enormes poderes de concepción autónoma, la traducción se imposibilita cada vez más. Las grandes arquitecturas de forma y significación concebidas por Gauss, Cauchy, Abel, Cantor y Weierstrass se apartan del lenguaje a un ritmo acelerado. O, más bien, exigen y confeccionan lenguajes propios, tan articulados y elaborados como los del discurso verbal. Y entre estos lenguajes y los de uso común, entre el símbolo matemático y la palabra, los puentes se van volviendo cada vez más tenues, hasta que se desmoronan.

Entre los códigos verbales, por mucho que disten en construcción y en pautas sintácticas, existe siempre la posibilidad de la equivalencia, aunque la traducción efectiva sólo consiga resultados rudimentarios y aproximativos. El ideograma chino puede traducirse al inglés por medio de la paráfrasis o de la definición léxica. Pero no hay diccionarios que relacionen el vocabulario y la gramática de las matemáticas superiores con los del código verbal. No se pueden «traducir» las convenciones y las notaciones que rigen las operaciones de los gru-

pos de Lie ni las propiedades de la dimensión *n* a diversas potencias con palabras ni con gramática alguna distinta a las de las matemáticas. Ni siquiera se puede parafrasear. La paráfrasis de un buen poema puede ser una mala prosa; pero hay una continuidad discernible entre la sombra y la esencia. La paráfrasis de un teorema complejo en topología puede ser únicamente una aproximación groseramente inadecuada o una transposición a otra rama o «dialecto» del lenguaje matemático. Muchos de los espacios, relaciones y casos de que se ocupan las matemáticas superiores no tienen por qué tener correlación con datos sensoriales; son «realidades» que acontecen dentro de sistemas axiomáticos cerrados. Podemos hablar de ellos, significativa y normativamente, pero sólo en el idioma de las matemáticas. Y este idioma, más allá de un nivel absolutamente rudimentario, no es ni puede ser verbal. He contemplado a topólogos que no saben una sílaba de sus idiomas respectivos trabajando eficazmente en compañía ante un pizarrón, en el idioma silencioso común a su oficio.

Éste es un hecho que tiene implicaciones tremendas. Ha dividido la experiencia y la percepción de la realidad en dominios separados. El cambio más decisivo en las normas de la vida intelectual de Occidente a partir del siglo XVII es la sumisión de sectores cada vez más extensos del conocimiento a las modalidades y los procedimientos de las matemáticas. Como se ha observado muchas veces, una rama de la investigación pasa de preciencia a ciencia cuando se organiza matemáticamente. El desarrollo interior de medios formulares y estadísticos es lo que da a una ciencia sus posibilidades dinámicas. Los instrumentos del análisis matemático transformaron la física y la química de alquimia que eran, en las ciencias predictivas que son hoy. Gracias a las matemáticas, las estrellas salieron de la mitología para entrar en las tablas del astrónomo. Y a medida que las matemáticas se instalan en el tuétano de una ciencia, los conceptos de esa ciencia, las pautas de invención y comprensión, se vuelven, inexorablemente, menos reductibles a los del lenguaje común.

Resulta pretencioso, si no irresponsable, invocar nociones básicas de nuestro actual modelo del universo, como los cuanta, el principio de intederminación, la relatividad constante o la falta de paridad en las denominadas interacciones débiles de las partículas atómicas, si no es posible hacerlo en el lenguaje apropiado, es decir, en términos matemáticos. Sin éstos, tales palabras son fantasmas que rubrican la arrogancia de filósofos o periodistas. Como la física tuvo que tomarlas prestadas del idioma corriente, algunas de estas palabras parecen haber retenido una significación general; tienen el aspecto de una metáfora. Pero esto es una ilusión. Cuando un crítico quiere aplicar el principio de indeterminación a la *action painting* o a la improvisación de cierta

música contemporánea, no está relacionando dos esferas de experiencia: simplemente está diciendo insensateces.[1]

Debemos ponernos en guardia contra este engaño. La química utiliza numerosos términos derivados de su primera etapa descriptiva; pero las fórmulas de la química molecular moderna son, en realidad, una taquigrafía cuyo idioma base no es el código verbal sino el matemático. Una fórmula química no abrevia una proposición lingüística; lo que hace es codificar una operación numérica. La biología ocupa una posición intermedia fascinante. En su período clásico era una ciencia descriptiva, basada en una utilización precisa y cautivadora del lenguaje. La fuerza de las hipótesis biológicas y zoológicas de Darwin se basaba, en parte, en el poder de convicción de su estilo. En la biología posdarwiniana las matemáticas desempeñan un papel cada vez más preponderante. El cambio de tono se aprecia claramente en la gran obra de D'Arcy Wentworth Thompson, *Of growth and form,* donde el poeta y el matemático aparecen en la misma medida. Hoy, grandes áreas de la biología, como la genética, son principalmente matemáticas. Cuando la biología se vuelve hacia la química, y la bioquímica está actualmente en primerísimo plano, tiende a prescindir de lo descriptivo en favor de lo enumerativo. Abandona la palabra por la cifra.

Justamente esta extensión de las matemáticas a grandes regiones del pensamiento y de la acción ha dividido a la conciencia occidental en lo que C. P. Snow denomina «las dos culturas». Hasta los tiempos de Goethe y Humboldt, a un hombre de capacidad y de retentiva excepcionales le era posible sentirse a sus anchas tanto dentro de la cultura humanística como dentro de la matemática. Leibniz logró todavía hacer un aporte notable a las dos. Pero ésta no es ya una posibilidad real. El abismo entre los códigos verbal y matemático se abre cada día más. A ambas orillas hay hombres que, para los otros, son analfabetos. Es tan grande el analfabetismo consistente en desconocer los conceptos básicos del cálculo o de la geometría esférica como el de ignorar la gramática. O para el famoso ejemplo de Snow: un hombre que no ha leído a Shakespeare es inculto; pero no más in-

1. Ya no estoy tan seguro de esto. Obviamente, casi todas las analogías que se establecen entre el acto moderno y la investigación de las ciencias exactas son «metáforas no realizadas», ficciones analógicas que no contienen la autoridad de la experiencia real. No obstante, incluso la metáfora ilícita, el término prestado aunque incomprendido, pueden ser parte esencial de un proceso de reunificación. Es muy probable que las ciencias provean una parte creciente de nuestras mitologías y de nuestras referencias imaginativas. Las vulgarizaciones, las falsas analogías, los errores incluso del poeta y del crítico pueden ser parte necesaria de la «traducción» de la ciencia al lenguaje común de la sensibilidad. Y el hecho desnudo de que los principios aleatorios en las artes coincidan históricamente con la «indeterminación» *puede* tener un significado auténtico. La naturaleza de ese significado necesita ser captable y demostrable.

culto que el que desconoce la segunda ley de la termodinámica. Ambos están ciegos frente a mundos equiparables.

Excepto en momentos de melancólica lucidez, no actuamos como si esto fuera cierto. Continuamos partiendo del supuesto de que la autoridad humanística, la esfera de la palabra, es la predominante. La noción de saber esencial todavía está arraigada en los valores clásicos, en un sentido del discurso, de la retórica, de la poética. Pero esto es ignorancia o pereza imaginativa. El cálculo, las leyes de Carnot, la concepción de Maxwell del campo electromagnético, no sólo abarcan sectores de la realidad y la acción tan grandes como los que abarca la literatura clásica; también dan probablemente una imagen del mundo sensible más fiel a los hechos que la que deriva de cualquier estructura de información verbal. Hoy el humanista está en la posición de esos espíritus tenaces, ofendidos, que continúan contemplando la tierra como a una tabla plana después de haber sido circurnavegada, o que insisten en creer en ocultas energías propulsoras después de que Newton formulara las leyes del movimiento y de la inercia.

Nosotros, los que estamos obligados por nuestra ignorancia de las ciencias exactas a imaginarnos el universo a través del velo de un lenguaje no matemático, somos habitantes de una ficción animada. Los datos reales del caso –el continuo tempoespacial de la relatividad, la estructura atómica de la materia, el estado de onda-partícula de la energía– ya no nos son accesibles por medio de la palabra. No es ninguna paradoja afirmar que en algunos aspectos decisivos la realidad comienza ahora *fuera* del mundo verbal. Los matemáticos lo saben. «Por medio de su construcción geométrica y después por la puramente simbólica», dice Andreas Speiser, «las matemáticas rompieron los grilletes del lenguaje [...] y la matemática es hoy más eficaz en su esfera del mundo intelectual que los idiomas modernos, en tan deplorable situación, e incluso que la música, en sus campos respectivos».

Pocos humanistas se dan cuenta del alcance y de la naturaleza de este gran cambio (Sartre es una notable excepción y, una y otra vez, ha llamado la atención sobre *la crise du langage).* Sin embargo, muchas de las disciplinas humanísticas tradicionales han dado muestras de un profundo malestar, de una toma de conciencia compleja, nerviosa, de las depredaciones y triunfos de las matemáticas y las ciencias naturales. En la historia, en la economía y en las que significativamente se denominan «ciencias sociales» se ha presentado lo que podría llamarse falacia de la forma imitativa. En todos estos campos, la modalidad del discurso se basa aún casi íntegramente en el código verbal. Pero los historiadores, los economistas y los científicos sociales han tratado de injertar en la matriz verbal algunos de los procedimientos de las matemáticas, cuando no un rigor total. Se han puesto

a la defensiva con respecto al carácter esencialmente provisional y estético de sus propias disciplinas.

Obsérvese cómo el culto de lo positivo, lo exacto y lo predictivo ha invadido la historia. El giro decisivo acontece en el siglo XIX, en las obras de Ranke, Comte y Taine. Los historiadores empezaron a considerar su material como dentro del crisol de un experimento controlado. Del escrutinio imparcial del pasado (imparcialidad que es de hecho una ilusión ingenua) deberían surgir los modelos estadísticos, las periodicidades de la fuerza nacional y económica que permiten al historiador formular «leyes de la historia». La noción misma de «ley» histórica, y la implicación de necesidad y de predictibilidad, cruciales para Taine, Marx y Spengler, son un préstamo grosero de la esfera de las ciencias exactas y matemáticas.

Las ambiciones de rigor científico y predictivo han desviado gran parte de la escritura histórica de su verdadera naturaleza, que es el arte. Mucho de lo que hoy se presenta como historia es apenas legible. Los discípulos de Namier (no él) arrojan a Gibbon, a Macaulay o a Michelet al limbo de las *belles lettres.* Las ilusiones de la ciencia y las modas académicas tienden a transformar al historiador joven en un topo escurridizo y macilento que roe las minucias de un hecho o una cifra. Vive de la nota al pie de página y escribe monografías en un estilo lo menos literario posible, a fin de demostrar el alcance científico de su oficio. Uno de los pocos historiadores contemporáneos dispuestos a defender francamente la naturaleza poética de toda reflexión histórica es C. V. Wedgwood. Reconoce sin titubeos que cualquier estilo introduce la posibilidad de distorsión: «No hay ningún estilo literario que en un momento determinado no pueda divergir del contorno verificable de la verdad, cuya excavación y reconstrucción constituyen la tarea del investigador». Pero cuando esa excavación prescinde completamente del estilo o abriga la ilusión de una exactitud imparcial, entonces sólo arroja luz sobre un puñado de polvo.

O consideremos la economía: los clásicos, Adam Smith, Ricardo, Malthus, Marshall, eran maestros de la prosa. Se apoyaban en el lenguaje para explicar y para convencer. A finales del siglo XIX empezó el desarrollo de la economía matemática. Keynes fue quizá el último en abarcar las ramas humanista y matemática de esa ciencia. Al comentar las aportaciones de Ramsey al pensamiento económico, Keynes indicaba que algunas de ellas, si bien de notable importancia, recurrían a unas matemáticas demasiado complejas para el lego o para el economista clásico. Hoy, el abismo se ha ampliado de manera impresionante; la econometría se está apoderando de la economía. Los términos cardinales –teoría del valor, ciclos, capacidad productiva, li-

quidez, inflación, *inputs-outputs*– están en un estado de transición. Pero se están trasladando de la lingüística a las matemáticas, de la retórica a la ecuación. El alfabeto de la economía moderna ya no consta primordialmente de palabras, sino de cuadros, de gráficos, de cifras. El pensamiento económico más vigoroso del presente emplea los instrumentos analíticos y predictivos forjados en el análisis funcional de las matemáticas del siglo XIX.

Las tentaciones de las ciencias exactas aparecen de manera más flagrante en la sociología. Buena parte de la sociología actual es aliteraria o, más exactamente, antiliteraria. Está concebida en una jerga de vehemente oscuridad. Siempre que es posible, la palabra y la gramática del significado literario se sustituyen por el cuadro estadístico, la curva o el gráfico. Cuando tiene que ser verbal, la sociología pide prestado cuanto puede al vocabulario de las ciencias exactas. Puede hacerse una lista fascinante con tales préstamos. Consideremos sólo los más destacados: normas, grupos, dispersión, integración, función, coordinadas. Todos tienen un contexto específico matemático o técnico. Fuera de ese contexto y metidas *a iuro* en un marco extraño, tales expresiones se vuelven borrosas y fatuas. Como esclavos amotinados, sirven mal a sus nuevos amos. Pero al emplear la cháchara de «coordenadas culturales» y de «integraciones binarias», los sociólogos rinden fervoroso tributo al espejismo que ha obsesionado toda inquisición racional a partir del siglo XVII: el espejismo de la exactitud y de la predecibilidad matemática.

Sin embargo, en ningún otro lugar como en la filosofía es tan pronunciado y tan sorprendente el abandono de la palabra. La filosofía medieval y clásica estaban embebidas totalmente de la dignidad y los recursos del lenguaje, de la creencia de que las palabras, manejadas con la precisión y la sutileza necesarias, podían matrimoniar intelecto y realidad. Platón, Aristóteles, Duns Escoto y Tomás de Aquino son arquitectos de palabras que construían en torno de la realidad grandes edificios afirmativos, definidores y distintivos. Trabajan con fórmulas polémicas distintas de las del poeta; pero comparten con el poeta el supuesto de que las palabras congregan y suscitan percepciones relevantes de la realidad. Una vez más, el punto de divergencia aparece en el siglo XVII, con la identificación cartesiana de la realidad y la demostración matemática y, sobre todo, con Spinoza.

La *Ética* representa el impacto formidable de las nuevas matemáticas en un temperamento filosófico. Spinoza percibía en las matemáticas ese rigor de la afirmación, esa consistencia y esa majestuosa confianza en el resultado que son la esperanza de toda metafísica. Ni siquiera la más rígida de las demostraciones escolásticas, con su cortejo de silogismos y de lemas, podía compararse con ese paso de axio-

ma a demostración y a concepto nuevo que hay en la geometría euclidiana y analítica. Con una ingenuidad soberbia, Spinoza quería convertir el lenguaje de la filosofía en una matemática verbal. De ahí la organización de la *Etica* en axiomas, definiciones, demostraciones y corolarios. De aquí el arrogante *q.e.d.* tras cada conjunto de proposiciones. Es un libro extraño, arrebatador, tan diáfano como las lentes que Spinoza pulía para ganarse la vida. Pero no produce nada, como no sea una imagen complementaria de sí mismo. Es una laboriosa tautología. A diferencia de los números, las palabras no contienen en sí mismas operaciones funcionales. Sumadas o divididas sólo dan otras palabras, otras aproximaciones a su propia significación. Las demostraciones de Spinoza sólo afirman; no pueden aportar pruebas. Pero era un intento profético. Pone en un dilema a todos los metafísicos posteriores; después de Spinoza, los filósofos saben que emplean el lenguaje para clarificar el lenguaje, como los cortadores que usan diamantes para tallar otros diamantes. El lenguaje no aparece ya como un camino hacia la verdad demostrable, sino como una espiral o una galería de espejos que hace volver al intelecto a su punto de partida. Con Spinoza, la metafísica pierde su inocencia.

La lógica simbólica, de la que se encuentra ya un atisbo en Leibniz, es un intento de romper el círculo. Al comienzo, en las obras de Boole, Frege y Hilbert, quería ser un instrumento especializado para medir la coherencia interna del razonamiento matemático. Pero muy pronto asumió una dimensión mayor. El lógico simbólico construye un modelo radicalmente simplificado pero completamente riguroso y autoconsistente. Inventa o postula una sintaxis liberada de las ambigüedades e imprecisiones que la historia y el uso han introducido en el lenguaje. Toma en préstamo las convenciones de la inferencia y de la deducción matemáticas y las aplica a otras modalidades del pensamiento para determinar si dichas modalidades tienen validez. En suma, busca objetivar sectores decisivos de la investigación filosófica al extraerlos del lenguaje. Los instrumentos no verbales del simbolismo matemático se aplican ahora a la moral e incluso a la estética. La vieja noción del cálculo de los impulsos morales, del álgebra del placer y el dolor ha resucitado. Una serie de lógicos contemporáneos ha tratado de arbitrar una base teorética calculable para el acto de selección estética. Apenas quedará una rama de la filosofía moderna en la que no encontraremos los numerales, las letras en cursiva, los radicales y las flechas con que los lógicos simbólicos quieren sustituir el trajinado y rebelde ejército de las palabras.

El más grande de los filósofos modernos fue también el más profundamente dedicado a escapar de la espiral del lenguaje. La obra entera de Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación ve-

rificable entre la palabra y el hecho. Lo que llamamos hecho podría ser acaso un velo tejido por el lenguaje para alejar al intelecto de la realidad. Wittgenstein nos obliga a preguntarnos si *puede hablarse* de la realidad, si el habla no será sólo una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras. Wittgenstein se centró en este dilema con una tenacidad entusiasta. La famosa proposición final del *Tractatus* no aspira a la potencialidad del enunciado filosófico como Descartes anticipara. Al contrario: es un abandono radical de la confiada autoridad de la metafísica tradicional. Nos lleva a otra conclusión igualmente famosa: «Está claro que la ética no puede ser expresada». Wittgenstein incluiría en la categoría de lo inexpresable (lo que él llama lo místico) a la mayoría de los sectores tradicionales de la especulación filosófica. El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto –y, presumiblemente, la mayor parte– es silencio.

Posteriormente Wittgenstein se apartó de la posición restrictiva del *Tractatus.* Las *Investigaciones filosóficas* adoptan un enfoque más optimista de la capacidad inherente al lenguaje para describir el mundo y para articular ciertas modalidades de conducta. Pero subsiste la cuestión de si el enunciado del *Tractatus* no es el más vigoroso y el más consistente. A decir verdad, posee una profunda intuición. Pues el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana. Con Wittgenstein, como con ciertos poetas, al asomarnos al lenguaje, atisbamos, no la oscuridad, sino la luz. Cualquiera que lea el *Tractatus* sentirá su raro, mudo resplandor.

Aunque sólo puedo rozar el tema brevemente, me parece claro que el abandono de la autoridad y del alcance del lenguaje verbal desempeña un papel decisivo en la historia y el carácter del arte moderno. En la pintura y en la escultura, el realismo, en su sentido más amplio –la representación de lo que percibimos como imitación de la realidad– corresponde a ese período en que el lenguaje está en el centro de la vida intelectual y sensible. Un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato, una alegoría, la descripción de un suceso histórico o legendario son versiones en color, volumen y textura de realidades que pueden expresarse con palabras. Podemos dar cuenta lingüísticamente del tema de una obra de arte. El lienzo y la estatua tienen un título que los relaciona con el concepto verbal. Decimos: esto es el retrato de un hombre con yelmo de oro; o: esto es el Gran Canal al atardecer; o: esto es Dafne convirtiéndose en laurel. En todos los casos, antes incluso de haber visto la obra, las palabras suscitan un equivalente gráfico específico en la mente. No cabe duda de que ese equivalente es menos vívido o revelador que el cuadro de Rembrandt o de Canaletto

o que la estatua de Canova. Pero hay una relación sustantiva. El artista y el observador hablan del mismo mundo, aunque el artista diga cosas más profundas y sintetizadoras.

Precisamente contra esa equivalencia o concordancia verbal se rebeló el arte moderno. Precisamente porque gran parte de la pintura de los siglos XVIII y XIX parecía sólo una ilustración de conceptos verbales –una lámina en el libro del lenguaje, el posimpresionismo rompió con la palabra. Van Gogh afirmaba que el pintor pinta, no lo que ve, sino lo que siente. Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse a algún nivel anterior o exterior al lenguaje. Hallará su expresión únicamente en el idioma específico del color y de la organización espacial. El arte abstracto y el no objetivo rechazan la mera posibilidad de un equivalente lingüístico. El lienzo o la escultura rehúsan los títulos; se llaman *Blanco y negro nº 5* o *Formas blancas* o *Composición 85*. Cuando hay un título, como en muchos lienzos de De Kooning, suele ser una mistificación irónica; no pretende significar sino adornar o desconcertar. Y la misma obra no tiene tema del que pueda darse cuenta verbalmente. El hecho de que Lassaw denomine sus trenzas de bronce soldado *Nubes de Magallanes* no proporciona una referencia externa; el *Jefe* de Franz Kline (1950) es sólo un arabesco de colores. Nada de lo que sobre él pueda *decirse* tendrá pertinencia con respecto a las normas del sentido lingüístico. Las manchas de color, la maraña de alambre o los módulos de fundido tratan de establecer una referencia sólo ante sí mismas, sólo hacia adentro.

Cuando tienen suerte, la afirmación de una energía sensible inmediata provoca en el espectador una reacción cinética. Hay formas de Brancusi y de Arp que nos atraen en contrapartida de su propio movimiento. *Hojas en Weehawken*, de De Kooning, rebasan el lenguaje y parecen actuar directamente sobre nuestros nervios. Pero lo más frecuente es que el diseño abstracto transmita sólo los placeres rudimentarios de la decoración. Hay mucho en Jackson Pollock que no pasa de ser un llamativo papel pintado para decorar paredes. Y en la mayoría de los casos, el expresionismo abstracto y el arte no objetivo no comunican absolutamente nada. La obra permanece muda o nos lanza gritos en una especie de jerigonza inhumana. Me pregunto si los artistas y los críticos del futuro no contemplarán con perplejo menosprecio la masa de trivialidades pretenciosas que llena hoy nuestras galerías.

El problema de la música atonal, concreta o electrónica es, obviamente, muy distinto. La música se relaciona explícitamente con el lenguaje sólo cuando se integra en un texto, cuando se trata de música para formalidades especiales o cuando es música ambiental que

trata de articular con sonidos determinada escena o situación. La música ha tenido siempre su propia sintaxis, su propio vocabulario y sus propios medios simbólicos. Más aún: junto con las matemáticas es el principal lenguaje de la inteligencia en que la inteligencia está en condiciones de sentir no verbalmente. Pero incluso dentro de la música ha habido un movimiento perceptible para alejarse del dominio de la palabra.

Una sonata o una sinfonía clásica no son en modo alguno enunciados verbales. Excepto en casos muy simplificados («música de tempestad») no hay un equivalente unilateral entre el evento tonal y determinados significados o emociones verbales. *Sin embargo,* en las formas clásicas de la organización musical hay cierta gramática o articulación temporal que tiene analogías con el proceso del lenguaje. El lenguaje no puede traducir a sus términos la estructura binaria de una sonata, pero el despliegue de temas sucesivos, las variaciones y la recapitulación final transmiten un ordenamiento de la experiencia para el cual hay paralelismos válidos en el lenguaje. La música moderna ya no muestra esas relaciones. A fin de obtener una especie de integridad y de autonomía totales, se aparta violentamente del ámbito del significado «exterior» inteligible. Niega al oyente todo reconocimiento del contenido o, más exactamente, le niega la posibilidad de relacionar la impresión puramente auditiva con cualquier forma verbalizada de experiencia. Como el lienzo no objetivo, la pieza musical «nueva» suele prescindir de título, no sea que el título vaya a tender un falso puente con el mundo de la imaginación pictórica o verbal. Se llama *Variación 42* o *Composición.*

Además, en su huida de los aledaños del lenguaje, la música inevitablemente ha sido atraída por la quimera de las matemáticas. Al dar una ojeada a una entrega reciente del *Musical Quarterly* nos encontramos con un análisis de las *Invariantes dodecafónicas*:

> El tono inicial de tipo S viene denotado por la pareja (0, 0) y se toma como origen del sistema coordinado para los números tanto de orden como de tono, que comprenden los integrales 0-11 ambos inclusive, y cada integral aparece una vez, y sólo una, como ordinal y como número de tono. En el caso de los ordinales, esto representa el hecho de que intervienen doce y sólo doce clases de tono: en el caso de los números tonales, éste es el análogo aritmético de la equivalencia de octava (mod. congruente 12).

Al describir su propio método de composición, un compositor contemporáneo, ciertamente no de los más radicales, observa:

> La cuestión es que la noción de invariancia, inherente por definición al concepto de serie, al aplicarse a todos los parámetros lleva a una uniformi-

dad de configuraciones que elimina las últimas huellas de espontaneidad, de sorpresa.

La música producida según este criterio puede tener gran fascinación e interés técnicos. Pero la visión que hay tras ella está relacionada claramente con la gran crisis de la cultura humana. Y sólo quienes por profesión o por afición estén involucrados en lo ultramoderno negarán que buena parte de lo que hoy pasa por música es sólo un ruido brutal.

II

Hasta aquí he argumentado que hasta el siglo XVII la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy, su ámbito es mucho más estrecho. Ya no se articula con todas las modalidades principales de la acción, el pensamiento y la sensibilidad, ni tiene que ver con todas ellas. Hay grandes áreas de la significación y de la *praxis* que pertenecen ahora a lenguajes no verbales como las matemáticas y la lógica simbólica, y a fórmulas de relaciones químicas o electrónicas. Otras áreas pertenecen a los sublenguajes o antilenguajes del arte no objetivo y de la *musique concrète.* El mundo de las palabras se ha encogido. *No se puede* hablar de números transfinitos excepto matemáticamente; *no se debería,* sugiere Wittgenstein, hablar de ética o de estética dentro de las categorías de que dispone hoy el discurso. Y es, me parece, muy difícil hablar significativamente de un cuadro de Jackson Pollock o de una composición de Stockhausen. El círculo se ha estrechado terriblemente porque ¿habría algo bajo el sol, fuese ciencia, fuese metafísica, arte o música, de lo cual un Shakespeare, un Donne o un Milton no pudieran hablar naturalmente (algo a lo que sus palabras no tuvieran un acceso natural)?

¿Significa esto que hoy se emplean efectivamente menos palabras? Ésta es una cuestión muy intrincada y, hasta el momento, irresoluta. Sin incluir listas taxonómicas (los nombres de todas las especies de coleópteros, por ejemplo) se calcula que la lengua inglesa tiene en la actualidad unas 600.000 palabras. Se cree que el inglés isabelino tenía sólo 150.000. Pero estas cifras toscas son engañosas. El vocabulario con que trabajaba Shakespeare supera al de cualquier autor posterior, y la Biblia del rey Jacobo, aunque necesita sólo 6.000 palabras, sugiere que la concepción cultural dominante en la época era mucho más amplia que la nuestra. El verdadero problema no radica en el número de palabras disponibles, sino en el nivel en que utiliza el lenguaje el habla corriente actual. Si el cálculo de McKnight es fidedigno *(English*

words and their background, 1923), el 50 por ciento del habla coloquial en Inglaterra y Estados Unidos comprende sólo 34 palabras básicas; y los medios contemporáneos de información de masas, para ser entendidos en todas partes, han reducido al inglés a una condición semianalfabeta. El lenguaje de Shakespeare o de Milton pertenece a una etapa de la historia en que las palabras tenían un dominio natural de la experiencia. El escritor de hoy tiende a usar cada vez menos palabras y cada vez más simples, tanto porque la cultura de masas ha diluido el concepto de cultura literaria como porque la suma de realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente ha disminuido de manera alarmante.

Esta disminución –el hecho de que la imagen del mundo se esté alejando de los tentáculos comunicativos de la palabra– ha tenido su repercusión en la calidad del lenguaje. A medida que la conciencia occidental se independiza de los recursos del lenguaje para ordenar la experiencia y dirigir los negocios del espíritu, las mismas palabras parecen haber perdido algo de su precisión y vitalidad. Ésta es, ya lo sé, una noción que se presta a la controversia. Supone que el lenguaje tiene una «vida» propia en un sentido que va más allá del metafórico. Parte de que conceptos como agotamiento y corrupción se aplican al lenguaje mismo, no sólo al uso que los hombres hacen de él. Es una opinión sostenida por De Maistre y por Orwell, y que da fuerza a la definición de Pound del oficio del poeta: «Estamos gobernados por las palabras, las leyes están escritas con palabras y la literatura es el único medio de mantener a estas palabras vivas y precisas». A la mayoría de los lingüistas le parecerían sospechosas todas las implicaciones de una vitalidad interna, independiente, del lenguaje. Pero permítanme indicar rápidamente lo que quiero decir.

En el manejo del idioma inglés en los períodos Tudor, isabelino y jacobita hay un sentimiento de descubrimiento, de adquisición exuberante, que nunca más se ha vuelto a reconquistar íntegramente. Marlowe, Bacon, Shakespeare usan las palabras como si éstas fueran nuevas, como si ningún roce previo hubiera enturbiado su esplendor o atenuado su resonancia. Erasmo nos cuenta cómo se inclinó extático en un camino enfangado cuando sus ojos dieron con un trozo de papel impreso, tal era el nuevo milagro de la palabra impresa. Así es como los siglos XVI y XVII parecían contemplar al lenguaje mismo. Tenían ante sí el gran tesoro cuyas puertas se habían abierto de improviso y lo saqueaban con la sensación de que era infinito. El instrumento que tenemos ahora en nuestras manos está, por el contrario, gastado por un largo uso. Y los imperativos de la cultura y la comunicación de masas le han obligado a desempeñar papeles cada vez más grotescos.

¿Qué cosa, fuera de verdades a medias, simplificaciones groseras o trivialidades puede, en efecto, comunicársele a ese público de masas, semianalfabeto, que la democracia moderna ha reunido en las plazas? La comunicación sólo puede hacerse efectiva dentro de un lenguaje disminuido o corrupto. Compárese la vitalidad del lenguaje de Shakespeare, del *Book of Common Prayer* o del estilo de un hidalgo rural como Cavendish, con nuestro lenguaje corriente. Los «investigadores de la motivación», esos sepultureros del lenguaje culto, nos dicen que el anuncio perfecto no debe tener palabras de más de dos sílabas ni oraciones con frases subordinadas. En Estados Unidos se han impreso millones de copias de «Shakespeare» o de la «Biblia» en forma de comics, con frases en inglés básico. Ciertamente, no puede quedar duda de que la toma del poder político y económico por los semicultos ha traído consigo una reducción de la riqueza y de la dignidad del idioma.

En otra parte he tratado de mostrar, al referirme a la situación del idioma alemán bajo el nazismo, lo que la bestialidad y la mentira política pueden hacer con un lenguaje cuando éste se ha separado de las raíces de la vida moral y emocional, cuando se ha osificado con los clichés, las definiciones acríticas, las palabras inútiles. Sin embargo, lo que le aconteció al alemán está aconteciendo por doquier de modo menos espectacular. El lenguaje de los medios de comunicación y de la publicidad en Estados Unidos e Inglaterra, lo que pasa por cultura literaria en los institutos de enseñanza media norteamericanos o el estilo de los actuales debates políticos son pruebas evidentes de un abandono de la vitalidad y la precisión. El inglés utilizado por el señor Eisenhower en sus conferencias de prensa, como el que se emplea para vender un nuevo detergente, no estaba destinado ni a comunicar las verdades urgentes de la vida nacional ni a agilizar la inteligencia de sus oyentes. Estaba diseñado para eludir los requisitos del significado o para deslizarse sobre ellos. Cuando a un estudio sobre la lluvia radiactiva se le puede dar el título de «Operación insolación», el lenguaje de una comunidad ha llegado a un estado peligroso.

Ya sea que una disminución de la fuerza vital del lenguaje mismo contribuye al desdoro y mengua de los valores morales y políticos, ya sea que la reducción de la vitalidad del organismo político socava al lenguaje, una cosa es cierta. El instrumento de que dispone el escritor moderno está amenazado por restricciones externas y por decadencia interna. En el mundo de lo que R. P. Blackmur llama «el nuevo analfabetismo», el hombre para el cual es esencial el más alto saber literario, el escritor, se encuentra en una situación precaria.

Lo que quiero examinar, para concluir, es el efecto sobre la práctica real de la literatura de ese abandono de la palabra y las divisiones y

menguas concomitantes dentro de nuestra cultura. No, claro está, en toda la literatura occidental, y ni siquiera en un fragmento considerable. Sólo en ciertos movimientos literarios y en ciertos escritores que parecen ejemplos de una retirada más enjundiosa.

III

La crisis de los recursos poéticos comenzó, como sabemos, a finales del siglo XIX. Surgió de la conciencia de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético. Con el objetivo de articular la riqueza intelectiva que se le había abierto a la sensibilidad moderna, una serie de poetas quiso romper los límites tradicionales de la sintaxis y la definición. Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban devolver a la palabra el poder de encantamiento, es decir, de conjurar lo que no tiene precedente que posee cuando es todavía una forma de magia. Se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales y monistas. Estos esquemas deforman o sofocan el juego de las energías inconscientes, la multitudinaria vida interior, como revelaron Blake, Dostoievski, Nietzsche y Freud. En sus poemas en prosa, Rimbaud trata de liberar el lenguaje de la atadura innata de la secuencia causal; los efectos parecen venir antes que las causas y los sucesos se producen con una simultaneidad inconsecuente. Esto se convirtió en concepto característico del surrealismo. Mallarmé convirtió las palabras en actos, no de *comunicación,* primordialmente, sino de *iniciación* a un misterio privado. Mallarmé emplea las palabras corrientes en sentidos ocultos que son una adivinanza; nosotros las reconocemos pero ellas nos vuelven la espalda.

Aunque produjeron una poesía soberbia, estas concepciones están llenas de asechanzas. Simplemente para que funcione, el nuevo lenguaje privado debe estar respaldado por el genio; el talento solo, una mercancía mucho más fácil de conseguir, no sirve. Sólo el genio puede elaborar una visión tan intensa y tan específica que salte la barrera de una sintaxis rota o de una significación privada. El poeta moderno usa las palabras como una notación privada, cuyo acceso le es cada vez más difícil al lector corriente. Cuando la emplea un maestro, cuando la intimidad de los medios es un instrumento para agudizar la perfección y no un mero artificio, el lector tiende a efectuar el esfuerzo necesario. Incluso antes de haberse captado la visión de Rimbaud o la excéntrica estructura discursiva de las *Elegías de Duino,* se intuye que Rimbaud y Rilke están utilizando el lenguaje de manera nueva a

fin de pasar de lo real a lo más real. Pero en manos de seres menores o de impostores, el intento de hacer un lenguaje nuevo se empequeñece en la esterilidad o la oscuridad. Dylan Thomas viene al caso. Con el olfato de un empresario teatral se dio cuenta de que una audiencia grande y sin calificar se sentiría halagada de tener acceso a una poesía de aparente profundidad. Combinó la espuma de la retórica de Swinburne con artificios cabalísticos en la sintaxis y la imaginería. Demostró que el menjunje órfico puede servirse a discreción. Pero, aparte ciertas excepciones elocuentes, no es oro todo lo que reluce y deslumbra en sus poemas.

Cuando la poesía trata de disorciarse de los imperativos del significado claro y del uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical. Esta tendencia desempeña un papel fascinante en la literatura moderna. Es vieja la idea de dar a las palabras y a la prosodia valores equivalentes a los de la música. Pero con la poesía simbolista francesa adquiere fuerza específica. En la doctrina de Verlaine –*De la musique avant toute chose*– está implícita la atractiva pero confusa noción de que un poema debería comunicarse de manera más inmediata por medio de su sonoridad. Esta búsqueda de la modalidad tonal más bien que de la conceptual produjo series de obras poéticas que no desplegaban plenamente sus implicaciones sino cuando efectivamente eran puestas en música. Debussy pudo servirse casi sin variantes del *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck; otro tanto acontece con la *Salomé* de Richard Strauss y Wilde. En ambos casos, la obra poética era un libreto en busca de compositor. Los valores y los procedimientos musicales están ya explícitos en el lenguaje.

Más recientemente, la sumisión de las formas literarias a ejemplos e ideales musicales se ha llevado más allá. En Romain Rolland y en Thomas Mann encontramos la convicción de que el músico es el artista esencial (*más* artista que el pintor o el escritor, por ejemplo). Esto se debe a que sólo la música puede alcanzar esa fusión total de forma y contenido, de medios y de significación, a que aspira todo arte. Dos de las principales empresas poéticas de nuestro tiempo, los *Cuatro cuartetos* de Eliot y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch encarnan una idea que puede remontarse hasta Mallarmé y *L'après-midi d'un faune:* ambos quieren insinuar en el lenguaje relaciones correspondientes a una forma musical.

La muerte de Virgilio es una novela construida en cuatro secciones, cada una representativa de los cuatro movimientos de un cuarteto. De hecho, hay indicios de que Broch pensaba en uno de los últimos cuartetos de Beethoven. En cada «movimiento», la cadencia de la prosa trata de reflejar un tiempo musical correspondiente; hay un *scherzo* ágil en que la trama, el diálogo y la narración se mueven a un ritmo acele-

rado; en el *andante*, el estilo se demora en frases largas, sinuosas. La última sección, la que muestra el tránsito de Virgilio, es una interpretación asombrosa. Va más allá de Joyce en el relajamiento de los lazos tradicionales de la narrativa. Las palabras literalmente fluyen en una polifonía sostenida. Los hilos del argumento se entrelazan exactamente como en un cuarteto para cuerdas; hay fugas en que las imágenes se repiten a intervalos determinados; y al final el lenguaje se concentra en un arranque tenue, sensual, a medida que el recuerdo, la conciencia actual y la intimación profética se juntan en un solo gran acorde. Toda la novela es, de hecho, un intento de trascender el lenguaje hacia maneras de significación más delicadas y precisas. En la última frase, el poeta cruza el umbral de la muerte y se da cuenta de que lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida.

Una nota al pie, sociológica, relativa a estos giros de la literatura hacia la música. En Estados Unidos, y cada vez más en Europa, la nueva cultura es más musical que verbal. El disco de larga duración ha revolucionado el arte del ocio. La nueva clase media de la sociedad opulenta lee poco, pero oye música con placer de conocedora. Donde antes estaban los estantes de la biblioteca hay ahora filas de álbumes orgullosos, esotéricos, y los elementos del equipo de alta fidelidad. Comparado con el disco, el libro de bolsillo es una cosa efímera, de la que se prescinde alegremente. No llega a constituir una verdadera biblioteca. La música es hoy el hecho axial de la cultura profana. Pocos son los adultos que se leen unos a otros en voz alta; menos aún los que invierten una parte regular de su tiempo libre en una biblioteca pública o en un ateneo, como lo hacía la generación de 1880. Muchos se congregan en torno del tocadiscos o se reúnen para un acontecimiento musical.

Para esto hay complejas razones sociales y psicológicas. El ritmo de la vida urbana e industrial nos deja agotados al caer la noche. Cuando estamos cansados, la música, incluso la música difícil, es más fácil de disfrutar que la literatura seria. Exalta el sentimiento sin mortificar el cerebro. Permite el acceso a las obras maestras, incluso a los que carecen de formación. No separa a los seres humanos en islotes de intimidad y silencio, como hace la lectura de un libro, sino que conjura en ellos esa ilusión comunitaria que tanto anhela nuestra sociedad. Mientras que el novio victoriano enviaba guirnaldas de versos a su pretendida, el galán moderno escoge un disco para que sirva explícitamente de fondo a la ensoñación o la seducción. Al mirar las cubiertas de álbumes recientes, nos damos cuenta de que la música se ha vuelto el sustituto de los candelabros y los terciopelos oscuros que no permite ya nuestro estilo de vida.

En resumen, el sonido musical, y en menor medida la obra de arte y su reproducción, empiezan a ocupar en la sociedad culta un lugar que antes estaba firmemente sostenido por la palabra.

La que es quizá la escuela dominante dentro de la literatura contemporánea ha hecho de la necesidad virtud. El estilo de Hemingway y de sus incontables imitadores es una solución brillante a la mengua de la posibilidad lingüística. Escueto, lacónico, altamente artificial en sus convenciones de brevedad y reticencia, este estilo trató de reducir el ideal de Flaubert –*le mot juste*– a la escala del lenguaje básico. Se puede admirar o no. Pero, innegablemente, está basado en una concepción sumamente estrecha de los recursos de la literatura. Además, la maestría técnica de Hemingway tiende a deslucir una distinción crucial: las palabras simples pueden emplearse para expresar ideas o sentimientos complejos como en Tácito, en el *Book of Common Prayer* o en la *Historia de una barrica* de Swift; o pueden utilizarse para expresar estados de conciencia que son también en sí mismos rudimentarios. Al atrincherar el lenguaje tras una especie de taquigrafía poderosa, lírica, Hemingway acorta el compás de lo observado y lo comunicable. A veces se le acusa de su monótona adhesión a cazadores, pescadores, toreros o soldados alcohólicos. Pero esta constancia es resultado necesario del medio de que dispone. ¿Cómo podría transmitir el lenguaje de Hemingway la vida interior de personajes más complejos y articulados? Imaginemos el intento de traducir la conciencia de Raskolnikov al vocabulario de «Los asesinos». Con lo cual no quiero negar la perfección de esa lúgubre instantánea. Pero *Crimen y castigo* condensa dentro de sí una cantidad de vida que rebasa con mucho el precario medio que Hemingway emplea.

El raquitismo del lenguaje ha condenado a la mediocridad a buena parte de la literatura moderna. Hay varias razones por las cuales *La muerte de un viajante* queda muy por debajo del talento perceptible de Arthur Miller. Pero una de ellas es la indigencia de su lenguaje. El hecho crudo y esnob es que los hombres que mueren hablando como Macbeth son más tragicos que los que mascullan lugares comunes al estilo de Willy Loman. Miller aprendió mucho de Ibsen; pero no fue capaz de escuchar, tras las convenciones realistas de Ibsen, la cadencia constante de la misma poesía.

El lenguaje se venga de quienes lo mutilan. Un ejemplo notable es el de O'Neill, un dramaturgo entregado, de manera sombría y más bien conmovedora, al deporte de escribir mal. Hay pasajes de Swinburne entre el cenagal de *Largo viaje hacia la noche.* Los versos son romántica, flameante verborrea. Están destinados a desenmascarar la inadaptación adolescente de quienes los recitan. Pero, de hecho, cuando se representa la obra, sucede lo contrario. La energía y el resplandor

del lenguaje de Swinburne abren con fuego una tronera en la armazón que lo rodea. Elevan la acción por encima de su mezquino nivel y en vez de denunciar al personaje denuncian al dramaturgo. Los autores modernos rara vez pueden citar impunemente a sus superiores.

Pero en medio del abandono o de la huida de la palabra en la literatura, ha habido algunas brillantes acciones de retaguardia. Voy a citar unos cuantos ejemplos, limitándome al inglés.

No cabe duda de que el contraataque más exuberante lanzado por escritor alguno contra la reducción del lenguaje es el de James Joyce. Después de Shakespeare y de Burton, la literatura no había conocido semejante goloso de las palabras. Como si se hubiera dado cuenta de que la ciencia había arrebatado al lenguaje muchas de sus antiguas posesiones, de sus colonias periféricas, Joyce quiso anexionarle un nuevo reino subterráneo. El *Ulises* pesca en su red luminosa la confusión viva de la vida inconsciente; *Finnegan's Wake* destruye los bastiones del sueño. Joyce, como nadie había hecho después de Milton, devuelve al oído inglés la vasta magnificencia de su ancestro. Comanda grandes batallones de palabras, recluta nuevamente palabras hace tiempo olvidadas u oxidadas, llama a filas otras palabras nuevas convocadas por las necesidades de la imaginación.

Pero al volver sobre esa batalla ganada tan magníficamente, nos damos cuenta de que tuvo escasas consecuencias positivas, y de que no suscitó ningún enriquecimiento adicional. Joyce no ha tenido herederos legítimos en inglés; quizá no podía tenerlos un talento que de forma semejante agotaba su propia potencia. Y lo más decisivo: los tesoros que Joyce devolvió al lenguaje tras sus largas expediciones de saqueo están, así, amontonados y brillantes entre sus propios esfuerzos. No se han convertido en moneda corriente. No han producido ese avivamiento del espíritu que sigue a Spenser y a Marlowe. No sé por qué. Tal vez el combate se libró muy tarde; o tal vez lo privado, lo que hay de incoherente en *Finnegan's Wake* resulta demasiado intimidante. Por el momento, la proeza de Joyce es un monumento, no una fuerza viva.

Otra acción de retaguardia, u otra excursión tras las líneas enemigas, ha sido la de Faulkner. Los recursos del estilo de Faulkner son primordialmente los de la retórica gótica y victoriana. Dentro de una sintaxis cuyo retorcimiento es ya expresión del horizonte faulkneriano, un lenguaje acicalado y local asalta constantemente nuestros sentimientos. Unas veces las palabras parecen sufrir un crecimiento canceroso y engendran otras con profusión indomeñable. Otras, el sentido se diluye como entre las nieblas de un pantano. Pero casi siempre esa charla personal, ese victorianismo nocturno es un estilo. Faulkner no teme a las palabras, ni siquiera cuando éstas le abruman. Y cuando las

domina, el lenguaje de Faulkner tiene una penetración y una sensibilidad vital que se lo llevan todo por delante. Hay mucho en Faulkner de recargado, incluso de mal escrito. Pero la novela siempre está *escrita,* de cabo a rabo. No quiere perder, por omisión, el acto de elocuencia, el acto que constituye la definición misma de un escritor.

El caso de Wallace Stevens es particularmente instructivo. Se trata de un poeta retórico por naturaleza, que veía el lenguaje como un ademán ceremonioso y dramático. Amaba el sabor y el fulgor de las palabras, y su lengua las paladeaba como un catador de vinos raros. Pero los inventos y las pautas de su estilo proceden de una fuente escasa y quebradiza. Veamos algunas muestras de dicho estilo: *bright nouveautés, foyer, funeste, peristyle, little arrondissements, peignoir, fictive, port* (en el sentido de porte). Casi todas son latinizaciones o préstamos directos del francés. Son conceptos superpuestos al lenguaje y no, como en Shakespeare o en Joyce, productos naturales de su tierra. Cuando el propósito es la ornamentación exótica, como *tambourines* y *simpering byzantines* en «Peter Quince», el efecto es memorable. En otras ocasiones es sólo florido o rococó. Y tras la rapacidad linguística de Wallace Stevens hay una curiosa veta de provincianismo. Se apropia de las palabras francesas con una excitación indiscreta, como una viajera que compra gorras o perfumes franceses. Una vez afirmó que el inglés y el francés son idiomas estrechamente relacionados. La afirmación no sólo es vacua sino que delata una imagen de su propio idioma contra la que debería ponerse en guardia un poeta.

Al mirar la escena actual, me pregunto si la mayor esperanza para un renacimiento de la palabra, en el ámbito puramente literario, no residirá en un novelista inglés de ancestro irlandés y de formación angloindia:

> Scobie, la verdad sea dicha, parece tener cualquier edad; más viejo que el nacimiento de la tragedia, más joven que la muerte en Atenas. Aovado en el Arca por el encuentro y el apareamiento casuales del oso y el avestruz; nacido prematuramente por el chirrido maligno de la quilla contra el Ararat, Scobie salió del útero en una silla de ruedas con llantas de caucho, tocado con gorro de cazador y un cinto de franela roja. En los dedos prensiles, las botas más brillantes con elástico a los lados. En la mano una Biblia manoseada con estas palabras en la primera página: «Joshua Samuel Scobie, 1870. Honra a tu padre y a tu madre». A estas posesiones se añadían unos ojos como lunas muertas, una curva notable en el espinazo del pirata, y la afición a las quinquerremes. No era sangre lo que corría por las venas de Scobie, sino verde agua salada, estofa del fondo de los mares. Su andar tiene el paso lento, vacilante, fatigado de un santo de Galilea. Su hablar es una jerga aguamarina tomada de los cinco océanos, un almacén de antigüedades

de leyenda elegante, repleta de sextantes, astrolabios, propentinas e isobaras. La marea, al retirarse, lo ha dejado plantado entre las corrientes aceleradas del tiempo, Joshua la veleta insolvente, el isleño, el anacoreta.

Conozco las objeciones contra Lawrence Durrell. Su estilo va contra la corriente actual. Quien esté formado en Hemingway se indigestará con él. Pero quizá sea culpa suya, por haber vivido tanto con una dieta frugal. Los maestros de Durrell son Burton, sir Thomas Browne, De Quincey, Conrad. Está en la antigua tradición de la prosa madura. Trata una vez más de que el lenguaje pueda medirse con las múltiples verdades del mundo de la experiencia. Su propósito le ha conducido al exceso: Durrell suele ser preciosista, y su imagen de la conducta es más vaporosa y más vacía que los medios técnicos de que dispone. Pero lo que trata de hacer tiene una importancia inmensa: es nada menos que el esfuerzo para que la literatura siga siendo culta.

Pero la literatura representa, como hemos visto, sólo una pequeña parte de la crisis universal. El escritor vigila y plasma el idioma, pero no puede hacerlo solo. Esto es hoy más cierto que nunca. El papel del poeta en nuestra sociedad y en la vida de las palabras se ha reducido grandemente. La mayoría de las ciencias están totalmente fuera de su alcance y sólo puede imponer en un repertorio estrecho de humanidades el ideal de un discurso inventivo y claro. ¿Significa esto que debemos abandonar a la jerga analfabeta, o a la pseudociencia, esos ámbitos decisivos de la inquisición histórica, moral y social donde la palabra debiera mantener su señorío? ¿Significa esto que no tenemos fundamento para apelar contra la mudez estridente de todas las artes?

Hay quienes tienen pocas esperanzas. J. Robert Oppenheimer ha observado que la ruptura de las comunicaciones dentro de las ciencias es tan grave como la que hay entre las ciencias y las humanidades. El físico y el matemático avanzan por terrenos de mutua incomprensión. El biólogo y el astrónomo contemplan sus trabajos respectivos a través de una barrera de silencio. Por doquier el conocimiento se fragmenta en especializaciones fervorosas, conservadas por códigos técnicos que día a día se alejan más de la capacidad de la mente individual. Nuestra conciencia de la complicación de la realidad es tal que esas unificaciones o síntesis del entendimiento que hicieron posible un lenguaje común han perdido su eficacia. O funcionan solamente al nivel rudimentario de la necesidad cotidiana. Oppenheimer va más allá: señala que el intento mismo de tender puentes entre los códigos es falaz. Es inútil tratar de explicarle al profano los conceptos de la realidad matemática o de la física moderna. Es imposible hacerlo de manera honrada, sincera. Hacerlo por medio de metáforas aproximativas es diseminar la falsedad y propiciar un entendimiento ilusorio.

Lo que se necesita, insinúa Oppenheimer, es una modestia tajante, la declaración de que el hombre común no puede, en efecto, entender la mayoría de las cosas y de que las realidades que puede conocer incluso un intelecto de elevada educación son cada vez más escasas y más distantes entre sí.

Con respecto a la ciencia, esta opinión sombría parece inobjetable. Y quizá condena a la fragmentación a la mayor parte del conocimiento. Pero no debemos estar dispuestos a acatarla en la historia, la ética, la economía o en el análisis y la formulación de la conducta social y política. Aquí la cultura literaria debe reafirmar su autoridad contra la jerga. No sé si esto puede hacerse; pero hay mucho en juego. En nuestro tiempo, el lenjuaje de la política se ha contaminado de oscuridad y de locura. Ninguna mentira es tan burda que no pueda expresarse tercamente, ninguna crueldad tan abyecta que no encuentre disculpa en la charlatanería del historicismo. Mientras no podamos devolver a las palabras en nuestros periódicos, en nuestras leyes y en nuestros actos políticos algún grado de claridad y de seriedad en su significado, más irán nuestras vidas acercándose al caos. Vendrá entonces una nueva edad oscura. La perspectiva no es remota: «Quién sabe –dice R. P. Blackmur–, es posible que el futuro no se exprese con palabras [...] de ninguna índole, pues el futuro puede no estar ilustrado en el sentido en que entendemos o en que los últimos tres mil años han entendido el término».

El poeta del *Pervigilium Veneris* escribió en una época de decadencia, en medio del derrumbe de la cultura clásica. Sabía que las musas pueden callar:

> *perdidi musam tacendo, nec me Apollo respicit:*
> *sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.*
>
> [He perdido la inspiración callando y Apolo no
> se vuelve para mirarme:
> así Amiclea, como
> callasen [sus habitantes], pereció por el silencio.]

Perecer por el silencio: la civilización que Apolo no mira nunca más no sobrevivirá mucho tiempo.

El silencio y el poeta

Tanto en la mitología hebrea como en la clásica se encuentran las huellas de un antiguo terror. La torre interrumpida de Babel y Orfeo lapidado, el profeta cegado de tal modo que la visión interior suple su vista, Támiris asesinado, Marsias desollado, convertida su voz en grito de la sangre en el viento, todo esto habla de un sentido, más hondamente arraigado que la memoria histórica, del escándalo milagroso de la palabra humana.

Que el habla articulada sea la línea que divide al hombre de las formas innumerables de la vida animal, que el habla deba definir la singular eminencia del hombre sobre el silencio de la planta y del gruñido del animal –más fuerte, más astuto, de más larga vida que él– era doctrina clásica mucho antes de Aristóteles. La encontramos ya en la *Teogonía* (584) de Hesíodo. El hombre, para Aristóteles, es el ser de la palabra (ζῶον λόγον ἔχον).* Cómo llegó hasta él la palabra es algo que, como advierte Sócrates en el *Cratilo*, es un enigma, una pregunta que sólo vale la pena plantearse para espolear el juego del intelecto, para abrir los ojos al portento de su genio comunicativo, pero no es una pregunta cuya respuesta segura esté al alcance de los humanos.

Poseedor del habla, poseído por ésta, cuando la palabra eligió la tosquedad y la flaqueza de la condición humana como morada de su propia vida imperiosa, la persona humana se liberó del gran silencio de la materia. O, para emplear la imagen de Ibsen, golpeado por el martillo, el mineral insensato se ha puesto a cantar.

Pero esta liberación, la voz humana que suscita el eco donde no había antes sino silencio, es tanto milagro como escándalo, sacramento como blasfemia. Es un corte tajante con el mundo del animal, progenitor del hombre y a veces su vecino, del animal que, si captamos correctamente los mitos del centauro, el sátiro y la esfinge, ha sido teji-

* Animal dotado de palabra. *(N. del T.)*

do con la fibra misma del hombre, y cuya inmediata cercanía instintiva, cuya forma física sólo parcialmente se han alejado de la nuestra. Este brusco destete, del que la mitología antigua tiene una inquietante conciencia, ha dejado sus cicatrices. Nuestras nuevas mitologías han retomado el tema: en el sombrío atisbo de Freud de la nostalgia del hombre, de su oculto deseo de sumergirse otra vez en una etapa temprana e inarticulada de existencia orgánica; en las especulaciones de Lévi-Strauss acerca de que el hombre se desterró a sí mismo, con el robo prometeico del fuego (la opción de lo cocido sobre lo crudo) y con su dominio de la palabra, de los ritmos naturales y del anonimato del mundo animal.

Si el hombre hablante ha hecho del animal su servidor mudo o su enemigo –las bestias de los campos y las selvas ya no entienden nuestras palabras cuando pedimos socorro–, el dominio de la palabra por el hombre ha resonado también en la puerta de los dioses. Más que el fuego, cuyo poder de iluminar o consumir, de expandirse y de recogerse, se le asemeja tan extrañamente, el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses. Por medio de ella imita o desafía las prerrogativas de éstos. La torre de Nemrod fue construida con palabras; Tántalo era un chismoso que trajo a la tierra, en un recipiente de palabras, los secretos de los dioses. Según la metáfora de los neoplatónicos y de san Juan, en el principio era la Palabra; pero si este *logos*, este acto y esencia de Dios es, en última instancia, comunicación total, la palabra que crea su propio contenido y la verdad de su ser, ¿qué pasa entonces con el *zoon phonanta*, con el hombre animal hablante? Él también crea palabras y crea con las palabras. ¿Puede haber una coexistencia que no esté cargada de tormento y rebeldía mutuos entre la totalidad del *logos* y los fragmentos vivos, creadores de mundo, de nuestra propia habla? El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también en rival de Dios?

En el poeta esta ambigüedad está más acentuada todavía. Él es quien guarda y multiplica la fuerza vital del habla. En él siguen resonando las antiguas palabras y las nuevas salen a una luz común, desde la activa oscuridad de la conciencia individual. El poeta procede inquietantemente a semejanza de los dioses. Su canto edifica ciudades; sus palabras tienen ese poder que, por encima de todos los demás, los dioses querrían negarle al hombre, el poder de conferir una vida duradera. Como dice Montaigne de Homero: *Et, à la vérité, je m'estonne souvent que luy, qui a produict et mis en credit au monde plusieurs deitez par son auctorité, n'a gaigné rang de Dieu luy mesme...* [Y, a decir verdad, con frecuencia me asombra que él, que ha creado y acreditado en el mundo muchas deidades en virtud de su autoridad, no haya obtenido la condición de dios...]

El poeta es hacedor de nuevos dioses y perpetuador de hombres: así viven Aquiles y Agamenón, así la gran sombra de Ayax arde todavía, porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras. Y como nuestras lenguas tienen un tiempo futuro, lo que es de por sí un escándalo estrepitoso, una subversión de la mortalidad, el vidente, el profeta, los hombres en quienes el lenguaje es una vicisitud de vitalidad extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte. Por dicha presunción –presumir significa *anticipar* pero también *usurpar*– pagan un precio muy amargo.

Homero, el constructor y el rebelde contra el tiempo, en quien la convicción de que la «palabra alada» durará más que la muerte se expresa con júbilo constante, quedó ciego. Orfeo es desgarrado en jirones sangrientos. Pero la palabra no se doblega; canta en la boca muerta: *membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque / excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*. [«Los miembros yacen esparcidos, el Hebro recibe la cabeza y la lira: y (¡maravilla relatarlo!) mientras flotan en medio de las aguas, gime la lira un no sé qué conmovedor, la exánime lengua conmovedoramente murmura y conmovidas le responden las orillas.»]

Mirum!, dice Ovidio: maravilla, prodigio, pero también escándalo y desafío a los dioses. De las puertas de la muerte el hombre hace brotar el torrente vivo de las palabras. ¿Y cómo hemos de entender el tormento de Marsias, el retador de Apolo, esa fábula cruel de la lira contra la flauta que obsesiona al Renacimiento hasta la época de Spenser, sino como una advertencia sobre las amargas afinidades y las necesarias venganzas entre Dios y el poeta? Los poetas no son, como pretende la mitología oficiosa, hijos de Apolo, sino de Marsias. En su grito de muerte ellos escuchan su propio nombre:

esto rebasa ya la resistencia
del dios de nervios de fibra artificial
por un sendero de gravilla
entre espaldares de boj
marcha el vencedor
preguntándose
si del alarido de Marsias
algún día brotará
una rama nueva
de arte –por ejemplo– concreto

de pronto
a sus pies

cae un ruiseñor petrificado
se vuelve a mirar
y ve
que el árbol donde estaba atado Marsias
ha encanecido

completamente

Zbigniew Herbert

Hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio de la creación, es algo peligroso. Hablar con el máximo vigor de la palabra, como hace el poeta, lo es más todavía. Así, incluso para el escritor, y quizá más para él que para los demás, el silencio es una tentación, es un refugio cuando Apolo está cerca.

Poco a poco esta ambivalencia del genio del lenguaje, esta noción de rivalidad con los dioses y por consiguiente del carácter potencialmente sacrílego del acto del poeta, se convierte en *tropo* constante de la literatura occidental. Desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana. Junto con éste va el atisbo de lo que reside fuera del lenguaje, de lo que aguarda al poeta si infringe los límites del discurso humano. Por ser, dada la naturaleza de su oficio, un buscador, el poeta debe cuidarse de llegar a ser, en el sentido fáustico, un buscador excesivo. La creatividad daimónica de su instrumento pone a prueba la solidez de la Ciudad de Dios; debe saber cuándo retroceder, no sea que, como a Ícaro, lo consuma la cercanía terrible de un hacedor más grande, de un *logos* inconmensurable con el suyo (en el jardín de las delicias perdidas, el poeta de El Bosco está empotrado en su arpa).

Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio– que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo. Por no poder ir más lejos, porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios. Ése es el reconocimiento de la derrota dichosa que se expresa en los poemas de san Juan de la Cruz y en la tradición mística.

Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz. Este *topos*, con sus antecedentes históricos en las doctrinas neoplatónicas y gnósticas, confiere al *Paraíso* de Dante su principal movimiento espiritual. Podemos entender el *Paraíso* como un ejercicio, supremamente controlado pero repleto de riesgos morales y poéticos, de cálculo de posibilidades lingüísticas. El lenguaje se estira deliberadamente

hasta el límite. Con cada ascenso, de una a otra esfera radiante, el lenguaje de Dante se somete a un acoso más intenso y más exacto de la visión; la revelación divina arrastra al idioma humano cada vez más por fuera de los límites del uso cotidiano, indiferenciado. Con la metáfora exhaustiva, con el empleo de símiles sucesivamente más audaces y precisos –escuchamos la plegaria en la sintaxis– Dante puede hacer inteligibles verbalmente las formas y los significados de su experiencia trascendente.

El movimiento retórico característico es la retirada inicial ante el luminoso, hermético desafío, seguido de un recogimiento intenso de máxima concentración, y de un salto adelante a un lenguaje sin precedentes, a analogías y giros expresivos que el poeta va descubriendo, sin que hubiera sabido antes que estaban a su alcance. Primero es la derrota. El poeta no puede transmitir lo que ve el peregrino:

Perch'io lo ingegno e l'arte e l'uso chiami
sì nol direi, che mai s'imaginasse;

e il canto di quei lumi era di quelle;
chi no s'impenna sìche lassù voli,
dal muto aspetti quindi le novelle.

[Que aunque ingenio y costumbre y arte extreme,
no diré lo que nadie se imagina;

y el canto de estas luces es de aquellas;
quien no vuele a esas ruedas eminentes
puede al mudo pedir noticias de ellas.]*

El poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incomunicable se presenta con un milagro de simplicidad, por un símil que evoca un juego de pelota, la cera caliente que se desborda cuando la marca el sello del anillo, el zapatero que martilla sus clavos. Es como si la gracia de la significación divina fuera tal que, ante la persuasión del poeta, pudiera traspasar nuestras más naturales, nuestras más prosaicas imaginaciones.

Pero a medida que el poeta se acerca a la presencia divina, al corazón de la rosa de fuego, el esfuerzo de traducir en palabras se hace

* Versión tomada de Dante Alighieri, *La divina comedia*, («Paraíso»), Seix Barral, Barcelona, 1977, trad. de Ángel Crespo. Las sucesivas citas de la obra de Dante se traducirán con arreglo a esta edición. Los dos últimos versos de la presente cita dicen textualmente: «quien no se emplume tanto que allá arriba vuele, de un mudo espere entonces las noticias». *(N. del T.)*

más abrumador. Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación inmediata. La luz pasa al idioma de forma decreciente; en lugar de hacer que la sintaxis sea más translúcida, parece desparramarse en un resplandor irrecapturable o convertir en ceniza las palabras. Hasta que en el verso 55 del canto XXXIII del *Paraíso*, *il parlar nostro*, nuestro discurso humano fracasa completamente:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

[Mi ver, desde aquel punto, superaba
a nuestro hablar, que tal visión domeña;
y a la memoria tanto exceso traba.]
vv. 55-58

Al fallar las palabras, la memoria, que es su confín, cede también. En un exceso *(oltraggio)*; pero un exceso sagrado, afirmativo, una prueba manifiesta del ser ante aquello que rebasa todo hablar humano. De esa luz y esa gloria literalmente indecibles, la lengua del poeta se esfuerza por mostrarnos siquiera una sola chispa:

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare a la futura gente;

[y haz a la lengua mía tan potente
que una chispa tan sólo de tu gloria
pueda dejar a la futura gente.]
vv. 70-72

Tras lo cual el habla se inclina totalmente ante el lenguaje inexpresable de la luz y el poeta, en el ápice absoluto de sus poderes, compara desfavorablemente su arte con el balbuceo inarticulado de un niño sin destetar:

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.

[Menos aquí, lector, podré contarte,
de aquello que recuerdo, que un infante
cuya lengua en la teta ejerce su arte.]
vv. 106-108

El círculo está completo: en su límite extremo, cuando bordea con la luz, el lenguaje de los hombres se vuelve inarticulado, como el del niño antes de aprender a manejar las palabras. Quienes asedian al lenguaje más allá de la esfera ordenada por la divinidad, quienes quieren reducir el *logos* a palabras, confunden tanto el genio del habla como la inmediatez intraducible de la revelación. En vez de apoderarse de la luz, meten las manos en el fuego. Que los rayos (láser) de luz dirigidos se volverían un día transmisores de la palabra es algo que habría parecido a Dante un complemento maravilloso, aunque no irracional de su visión.

Una tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poesía y en nuestra poética, encuentra la música.

La interpenetración de poesía y música es tan estrecha, que su origen es indivisible y por lo general está enraizado en mitos comunes. Aún hoy el vocabulario de la prosodia y de la forma poética, de la tonalidad y de la cadencia lingüísticas coinciden deliberadamente con el de la música. Desde Arión y Orfeo a Ezra Pound y John Berryman, el poeta hace canciones y canta palabras. Hay muchos acentos (éste es también un término musical) y muy intrincados en el concepto del carácter musical del habla poética. La fortuna de Orfeo, según la vemos en Píndaro y Ovidio, en Spenser, Rilke y Cocteau, es casi sinónima de naturaleza y funciones de la poesía. Como en parte es Orfeo, el poeta en la literatura occidental es arquitecto del mito, mago ante el salvajismo y peregrino hacia la muerte. La idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las órbitas planetarias, la melodía del agua y de la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica. Hasta el siglo XVII y «el desafinar del cielo», una creencia en la música de las esferas, en los acordes y la temperancia pitagóricos o keplerianos entre estrella y planeta, entre funciones armoniosas en matemática y la cuerda vibrante del laúd, prevalece en buena parte de la conciencia del poeta de sus propias creaciones. La música de las esferas es garantía y contrapunto de su empleo ordenado y armonioso de los «números» (la terminología de la retórica es consistentemente musical).

Al escuchar esta música, como hace Lorenzo en el jardín del Belmont, recibe no sólo el eco sino la certeza de una presencia trascendente, de una convención anunciadora y comunicativa que rebasa la suya propia y que le es concéntrica, semejante a la que Dante recibe con respecto al exceso de luz:

Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patens of bright gold.
There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins;
Such harmony is in inmortal souls!

[Mira cómo la bóveda del firmamento
está tachonada de múltiples patenas de oro resplandeciente.
Ni la menor de estas esferas que contemplas
deja de producir en sus movimientos una angélica melodía
que concierte con la de los querubines de jóvenes ojos;
¡tal armonía llevan en sí las almas inmortales!]

Patens son patenas, las que se usan para la comunión; con la elección de esa palabra Shakespeare quiso hacernos ver quizá que comunión y comunicación en la armonía trascendente están vitalmente emparentadas.

De este tema inextinguible de las interacciones de la música con el lenguaje quiero abstraer un solo asunto: la idea de que la poesía lleva *hacia* la música, que se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser. Esta idea tiene la implicación evidente y grave de que la música es, en última instancia, superior al lenguaje, de que dice más o lo dice más directamente. Pensar en una rivalidad entre el poeta y el músico es antitético con los orígenes y con la realización plena de los dos; desgarra a Orfeo más implacablemente de lo que lo hicieran las mujeres de Tracia. Pero también tiene una larga, aunque a menudo subterránea, historia. Encontramos prueba de ello en las argumentaciones de Platón sobre las funciones respectivas de la poesía y la música en la educación, y en las creencias patrísticas, relacionadas con el platonismo, pero diferentes en su hincapié y conclusión, sobre los poderes irracionales, demoníacos acaso de la música, en contraste con la racionalidad y la verificabilidad de la palabra. En san Juan en el principio es la Palabra; en Pitágoras, el acorde. Las pretensiones encontradas del cantante y el declamador son, además, un *topos* renacentista antes de encontrar su resonancia en *El burgués gentilhombre* de Molière y en el uso que en *Ariadna* hace Richard Strauss de Molière y de la querella música-lenguaje. La posible negrura de esa querella, el modo en que puede sondear y articular la relación del alma con Dios, está en el centro mismo del *Doctor Fausto* de Thomas Mann.

Pero ahora no quiero llamar la atención sobre la rivalidad, sino sobre el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música *es* el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el

umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente.

La formulación más completa de este anhelo, de esta sumisión de la palabra al ideal musical se puede hallar en el Romanticismo alemán. En los escritos e incluso en la vida privada de Tieck, Novalis, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, la teoría de la música como arte supremo, quintaesencial, y de la palabra como su preludio y su servidora, llega a su nota más alta en cuanto a implicaciones técnicas y filosóficas. Los *Himnos a la noche* de Novalis giran en torno a una metáfora de musicalidad cósmica; imaginan el espíritu del hombre como una lira tocada por armonías elementales, y tratan de exaltar el lenguaje a ese estado de oscuridad rapsódica, de disolución nocturna desde el cual puede pasar con mayor naturalidad hacia el canto. Desde Hoffmann hasta el Adrian Leverkühn de Mann el artista es, arquetípicamente, un músico; pues en la música, mucho más que en la palabra o en las artes plásticas, es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma.

Estos escritores no eran necesariamente de primera fila; pero sería difícil exagerar su influencia sobre la sensibilidad europea. A través de ellos la idea de «correspondencia» –todos los estímulos sensoriales constituyen una dialéctica intercambiable y entretejida dentro de un lenguaje perceptor universal–, la creencia en el exclusivo carácter genitor de la composición musical, en su «demonismo privilegiado» y la idea clave de que en cierta forma el lenguaje verbal es menos que la música, pero es un camino hacia ella, pasan todas al repertorio de la sensibilidad romántica, simbolista y moderna. Estos escritos prepararon a Wagner, y sus premoniciones encontraron en él, y parcialmente en Nietzsche, un magnífico cumplimiento.

Wagner pertenece al lenguaje y a la historia de las ideas con tanto merecimiento como a la música (muy a la larga, quizá más que a ésta). El eje de su visión son las relaciones entre lenguaje y música. En la *Gesamtkunswerk* la aspiración ascendente de la palabra hacia el tono musical y el antagonismo latente entre los dos modos de expresión habrían de reunirse en una síntesis expresiva total. En el *duetto* de amor del acto II de *Tristán* la palabra se reduce a grito, a un balbuceo vertiginoso de la conciencia (deliberadamente infantil, como el bal-

buceo del poeta en la cumbre del *Paraíso*) y por medio del virtuosismo de la apropiación sonora pasa a algo que ya no es lenguaje. La música llega a esta zona crepuscular para abarcar a la palabra con su propia sintaxis totalizadora. Lo que Wagner no manifiesta plenamente en su teoría lo hace en cambio de hecho: lo que prevalece es la música. Al aspirar a la síntesis, o más exactamente a la coexistencia orgánica, el lenguaje pierde la autoridad del enunciado racional, de la designación por medio de una estructura controlada que constituye lo propio de su genio.

La influencia de Wagner en la estética literaria desde Baudelaire hasta Proust y en la filosofía del lenguaje desde Nietzsche hasta el primer Valéry fue inmensa. Llevaba consigo dos temas distintos pero relacionados: la exultación del poeta al ser *casi* un músico (una visión del yo creador perceptible igual en Mallarmé que en Auden); pero también una condescendencia triste hacia su medio verbal, una desesperación de sentirse restringido a una forma de expresión más escueta, más angosta, más cercana a la superficie de la mente creadora que la de la música. Así, Valéry a Gide en abril de 1891:

> *Je suis dans* Lohengrin *jusqu'aux yeux... Cette musique m'amenèra, cela se prépare, à ne plus écrire. Déjà trop de difficultés m'arrêtent.* Narcisse *a parlé dans le désert... être si loin de son rêve... Et puis quelle page écrite arrive à la hauteur des quelques notes qui sont le motif du Graal?*
>
> [Estoy totalmente sumergido en *Lohengrin*... Esta música hará, lo estoy previendo, que deje de escribir. Ya hay demasiadas dificultades que me detienen. *Narciso* ha hablado en el desierto... estar tan alejado de su sueño... y, además, ¿qué página puede llegar a la altura de las notas que constituyen el motivo del Grial?]

Algo de esta presuntuosa exasperación sobrevive ciertamente en la posterior opinión de Valéry sobre la poesía como un mero «ejercicio» o «juego» parecido a las matemáticas y en modo alguno superior a éstas.

«¿Qué página puede llegar a la altura de las notas que constituyen el motivo del Grial?» La pregunta y la jerarquía implícita de los medios lingüísticos y musicales abundan en todo el movimiento simbolista. Está elaborada muy cuidadosamente en la poesía de Rilke, en la determinación de Rilke de defender tanto el genio del lenguaje como sus derechos de parentesco con la música. Rilke celebra el poder del lenguaje para elevarse hasta la música; el poeta es el instrumento elegido de esa transformación ascendente. Pero sólo se puede lograr la metamorfosis si el lenguaje conserva la identidad de su anhelo, si sigue siendo igual a sí mismo en el mismo acto de cambiar. En los *Sonetos a Orfeo* el lenguaje medita con delicada precisión sobre sus propios límites; la pala-

bra aguarda impávida el ímpetu transformador de la música. Pero Rilke, que trabaja siempre en la frontera entre los dos, reconoce que algo se deshace, quizá se pierde, en el cambio culminante:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind *wir? Und wann wendet* er
an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies ists *nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch*
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, –lerne
vergessen, dass du aufsangst. Dar verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

[El canto, cual tú se lo enseñas, no es anhelo
ni petición de algo que al fin es alcanzable.
Cantar es ser. Para el dios esto es cosa fácil.
Pero ¿cuándo *somos* nosotros? ¿Cuándo vuelve
él hacia nuestro ser la tierra y las estrellas?
Eso no *es*, oh joven, porque tu ames, aun cuando
entonces la voz te fuerce la boca, aprende
a olvidar que cantaste. Todo eso pasa.
En verdad el cantar es un soplo distinto.
Un soplo por nada, una onda en el dios. Un viento.]*

Los talantes y las energías principales del simbolismo y de la dialéctica wagneriana de la totalidad musical están ahora detrás de nosotros. Pero la idea de que la música *es* más profunda, más abarcadora que el lenguaje, de que se levanta con inmediatez desde las fuentes de nuestro ser, no ha perdido su vigencia y su fascinación. Como se ha observado a menudo, el intento de profundizar o de reforzar una estructura literaria por medio de la analogía musical es frecuente en la poesía y en la ficción modernas (en los *Cuatro cuartetos*, en Proust, y en *La muerte de Virgilio* de Broch). Pero el impulso hacia un ideal musical va más allá.

Hay un presentimiento muy difundido, aunque hasta ahora definido sólo con vaguedad, de cierto agotamiento de los recursos verbales en la cultura y la política de masas de nuestro tiempo. ¿Qué más decir? ¿Cómo es posible que lo novedoso y lo exigente, lo que valga la pena de decirse, encuentre un auditorio entre el estrépito de la inflación verbal? La palabra, especialmente en sus formas secuenciales, ti-

* Versión tomada de R. M. Rilke, *Antología poética*, col. Austral, trad. de Jaime Ferreiro Alemparte. *(N. del T.)*

pográficas, puede haber sido un código imperfecto, acaso transitorio. Sólo la música puede llenar los dos requisitos de un sistema semiológico o comunicativo verdaderamente riguroso: ser únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente. Eso (como réplica, creo, a las convenciones especializadas de los diferentes «lenguajes musicales») sostiene Lévi-Strauss. Caracteriza al compositor, al inventor de melodías, como *un être pareil aux dieux*, como Homero fue caracterizado por Montaigne. Lévi-Strauss ve en la música *le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès.* En la música nuestras vidas ensordecidas pueden obtener de nuevo un sentimiento del movimiento interior y de la coherencia del ser individual, y nuestras sociedades algo de la perdida visión de una concordia humana. Por medio de la música las artes y las ciencias exactas pueden llegar a una sintaxis común.

Hemos regresado a Pitágoras, o, más humildemente, vivimos en cuartos donde la colección de discos ha reemplazado a las estanterías de libros.

Aunque van más allá del lenguaje y dejan atrás la comunicación verbal, tanto la traducción en luz como la metamorfosis en música son actos espirituales decisivos. Cuando calla o cuando sufre una mutación radical, la palabra sirve de testigo a una realidad inexpresable o a una sintaxis más flexible, más penetrante que la suya.

Pero hay un tercer modo de trascendencia: en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche.

La elección del silencio por quienes mejor pueden hablar es, me parece, históricamente reciente. El mito estratégico del filósofo que opta por el silencio debido a la pureza inefable de su visión o a la falta de preparación de su auditorio tiene precedentes muy antiguos. Constituye el tema de Empédocles en el Etna y de la distancia gnómica que guardaba Heráclito. Pero la elección del silencio por parte del poeta, el escritor que a mitad de camino abandona la modelación articulada de su identidad, son cosas nuevas. Se presenta, como una experiencia obviamente singular pero formidable en sus implicaciones generales, en dos de los principales maestros, forjadores, presencias heráldicas, si se quiere, del espíritu moderno: en Hölderlin y en Rimbaud.

Ambos figuran entre los poetas más grandes de su idioma. Ambos llevaron la palabra escrita a los sitios más lejanos de la posibilidad sintáctica y perceptiva. En Hölderlin el verso alemán alcanza una concentración que no ha sido superada, una pureza y una plenitud de la

forma realizada. No hay poesía europea más madura, más inevitable en el sentido de que prescinde de cualquier orden más laxo, más prosaico. Un poema de Hölderlin llena un vacío en el idioma de la experiencia humana de forma brusca y necesaria, aunque previamente ignorásemos la existencia de ese vacío. Con Rimbaud la poesía exige, y se le otorga, la libertad de la ciudad moderna –los privilegios de la arbitrariedad, de la autonomía técnica de la referencia interior y de la retórica subterránea que casi definen el estilo del siglo XX–. Rimbaud dejó sus huellas digitales en el lenguaje, en el nombre y en la naturaleza del poeta moderno –algo semejante a lo que hizo Cézanne con las manzanas.

Pero tan importante como la obra misma es la vibrante posteridad de Hölderlin y de Rimbaud en la mitología, en las metáforas vivas de la condición literaria moderna. Más allá de los poemas, casi más vigoroso que éstos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido.

A los treinta años Hölderlin había completado casi su obra, unos años después entró en una apacible locura que se prolongó por treinta y seis años, pero durante los cuales la antigua lucidez volvió a manifestarse en algunos chispazos (la famosa cuarteta escrita, al parecer en la inspiración del momento, en abril de 1812). A los dieciocho años Rimbaud concluyó *Una temporada en el infierno* y se lanzó al otro infierno del comercio en el Sudán y a la venta de fusiles en Etiopía. Desde allí enviaba chaparrones de cartas iracundas, con el sello de su temperamento y de su concisión, pero sin una línea de poesía y sin referencia ninguna a la obra genial que había dejado atrás. En ambos casos, permanecen en la oscuridad la génesis y los motivos precisos del silencio. Pero los mitos de lenguaje y función poética del silencio son nítidos y constituyen un legado fecundo.

El silencio de Hölderlin ha sido considerado no como la negación de su poesía sino, en cierto sentido, como su culminación y como la manifestación de su lógica soberana. La esforzada concentración de quietud entre uno y otro verso, y dentro de los versos mismos de un poema, ha sido considerada un elemento primordial de su genio. Así como el espacio vacío forma parte deliberadamente de la pintura y la escultura modernas, así como los intervalos silenciosos forman parte integral de una composición de Webern, así los vacíos de los poemas de Hölderlin, especialmente en los últimos fragmentos parecen indispensables para la culminación del acto poético. Su vida póstuma dentro de un cascarón de silencio, parecida a la de Nietzsche, representa la palabra que se supera a sí misma, representa su culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en el silencio.

La abdicación de Rimbaud parece tener un sentido muy distinto. Significa la superioridad de la acción sobre la palabra. «Las palabras

que no conducen a la acción», escribía Carlyle, «y todavía más las que la estorban, son una impertinencia en la tierra». Tras haber dominado y agotado los recursos del lenguaje como sólo un excelso poeta puede hacerlo, Rimbaud se vuelve al más noble lenguaje de los actos. El niño sueña y balbucea; el hombre hace.

Ambos ademanes de la sensibilidad, ambos modelos teóricos han tenido una inmensa repercusión. Esta revaluación del silencio –en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett– es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno. El manierismo de la palabra no dicha, de la música no oída y *por consiguiente* más rica, en Keats es una paradoja particular, un adorno neoplatónico. En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos. Para Rilke las tentaciones del silencio eran inseparables del azar del acto poético:

Was spielst du, Knabe? Durch die Gärten gings
wie viele Schritte, flüsternde Befehle.
Was spielst du, Knabe? Siehe deine Seele
verfing sich in den Stätten der Syrinx.

Was lockst du sie? Der Klang ist wie ein Kerker,
darin sie sich versäumt und sich versehnt;
stark is dein Leben, doch dein Lied ist stärker,
an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt.
Gieb ihr ein Schweigen, dass die Seele leise,
heimkehre in das Flutende und Viele,
darin sie lebte, wachsend, weit und weise,
eh du sie zwangst in deine zarten Spiele.

Wie sie schon matter mit den Flügeln schlägt:
so wirst du, Träumer, ihren Flug vergeuden,
dass ihre Schwinge, vom Gesang zersägt,
sie nicht mehr über meine Mauern trägt,
wenn ich sie rufen werde zu den Freuden.

[Muchacho, ¿qué tocas? Por los jardines cruzaban,
como muchos pasos, susurros de comandos.
Muchacho, ¿qué tocas? Mira cómo tu alma
se enredó en los lugares de la flauta de Pan.

¿Por qué la solicitas? El son es como su prisión
donde se demora demasiado y anhela en exceso;
mucho se apoya tu vida, pero más aún tu canción,
sollozando, en tu añoranza.
Dale un silencio, para que el alma, callada,

vuelva a casa, a lo que brota y fluye, a lo abundante,
donde había vivido, creciendo, volviéndose ancha y sabia
antes de que la forzaras a seguir tus suaves melodías.

Ya es más débil su batir de alas:
tanto prodigarás su vuelo, soñador,
que sus alas, cortadas por el canto,
ya no la sostendrán para volar sobre mi muro
cuando la llamaré para las alegrías.]

Esta manera de sentir la palabra atrapada, disminuida cuando se le da una forma articulada y pasa por lo tanto a una condición en que a la vez es estática y pública, no es mística, aunque se apropie de algunos de los acentos tradicionales de la mística. Está basada en la circunstancia histórica, en un estadio tardío de la civilización lingüística y formal en donde las cotas expresivas del pasado parecen pesar en demasía frente a las posibilidades del presente, en donde las palabras y los géneros parecen raídos, gastados por el roce, como una moneda que hubiese circulado demasiado. Es también una verdad aceptada, fomentada en el movimiento romántico e incrementada por Freud con metáforas racionales, que el arte, en cuanto comunicación publica, debe compartir un código común de significaciones superficiales, que forzosamente empobrece y generaliza lo que es único, la fuerza vital individual de la creación inconsciente. El ideal sería que cada poeta tuviera su propio lenguaje, exclusivo para sus necesidades expresivas; dada la naturaleza social y convencional del habla humana, tal lenguaje sólo puede ser el silencio.

Pero ni la paradoja del silencio como lógica final de la palabra poética ni la exaltación de la acción sobre el enunciado verbal, corriente muy vigorosa en el existencialismo romántico, explican la que es probablemente la más honesta tentación del silencio en la sensibilidad contemporánea. Hay un tercer motivo, más poderoso, que puede situarse hacia 1914. Lo dice la señora Bickle en la última frase de *Empieza Cabot Wright*, de James Purdy, esa comedia trágica sobre el novelista y el tema recalcitrante: «No seré escritor en un lugar y una época como el presente».

La posibilidad de que la inhumanidad política del siglo XX y ciertos elementos de la sociedad tecnológica de masas que siguió a la erosión de los valores burgueses europeos hayan afectado al lenguaje, es el tema constante de este libro. En distintos ensayos he discutido aspectos específicos de la devaluación y deshumanización lingüísticas.

Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la

crisis general, de trasmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio. Los orígenes y el desarrollo de estas dos actitudes se aprecian claramente en la literatura alemana moderna, escrita como está en el idioma que más plenamente ha encarnado y soportado la gramática de lo inhumano.

Para Kafka –y en esto reside lo esencial de su papel representativo en las letras modernas– el acto de escribir era un escándalo milagroso. En la palpitante desnudez de su estilo no hay una sola sílaba que se dé por sentada. Kafka le da nombre nuevamente a todas las cosas en un segundo paraíso colmado de cenizas y de dudas. De ahí los escrúpulos atormentados de todos sus proyectos lingüísticos. Las *Cartas a Milena* (son las mejores cartas de amor modernas, las más indispensables) vuelven una y otra vez sobre la imposibilidad de la dicción adecuada, sobre la desesperación del escritor –cuya tarea es encontrar el lenguaje todavía impoluto– ante un lenguaje gastado por los clichés, vacío por la dilapidación irreflexiva. Suspendido, en su vida y en su ambiente, entre idiomas en conflicto (checo, alemán, hebreo), Kafka fue capaz de acercarse al acto mismo de la palabra desde fuera. Al escuchar el misterio del lenguaje con una humildad más profunda que la del hombre corriente, oyó cómo iba creciendo la jerga de la muerte en las lenguas regionales europeas, y no en un sentido vago, alegórico, sino como una profecía exacta. De lo que literalmente es una pesadilla, de *La metamorfosis*, surgió la noción de que *Ungeziefer* («sabandija») era el nombre que había de darse a millones de hombres. La jerigonza burocrática de *El proceso* y *El castillo* se ha vuelto un lugar común en nuestra existencia rebañega. El instrumento de tortura de *En la colonia penitenciaria* es también una prensa de imprimir. En suma, cuando Kafka oía «bosque de abedules» estaba escuchando la palabra «Buchenwald».* Comprendió, como si la zarza hubiera vuelto a arder sólo para él, que al hombre europeo le aguardaba una inhumanidad terrible, y que partes del lenguaje habrían de contribuir a ésta, o habrían de elaborarse a lo largo del proceso (piénsese en la modulación que va desde el *central intelligence* de las novelas de Henry James hasta Central Intelligence** en Washington). En esas épocas el arte de escribir debe ser frívolo –el grito del poema que ahoga o embellece el grito de la calle– o debe ser totalmente imposible. Kafka encontró expresiones metafóricas para ambas alternativas.

* La alusión de Steiner no es directa. Buchenwald, nombre del célebre campo de concentración nazi, significa en alemán «hayedo», «bosque de hayas». *(N. del T.)*

** «Central intelligence» en James: «entendimiento fundamental», «comprensión radical». El término *intelligence*, aplicado a las actividades policíacas del aparato del Estado, tiene *siempre* el sentido de «espionaje», «vigilancia». *(N. del T.)*

Otro tanto hizo Hofmannsthal en la más madura y elusiva de sus comedias, *Der Schwierige* [El dificultoso]. Hans Karl Bühl, enterrado vivo transitoriamente en las trincheras, regresa de la guerra con una profunda desconfianza hacia el lenguaje. Utilizar las palabras como si de verdad pudieran trasmitir el latido y la zozobra del sentimiento humano, confiar la vivacidad del espíritu humano a la moneda devaluada de la conversación social es engañarse a sí mismo y es una «indecencia» (la palabra clave de la obra). «Me entiendo mucho menos cuando hablo que cuando callo», dice Bühl. Cuando le piden que perore en el Senado sobre el gran tema de la «reconciliación de las naciones» Karl se niega, con una perspicacia escrupulosa, pesimista. Abrir la boca sobre semejante tema es «provocar un alboroto repugnante». El hecho mismo de que uno parezca *decir* ciertas cosas «es una indecencia». Está por estudiarse la estrecha vecindad cronológica entre el *Tractatus* de Wittgenstein y las parábolas del silencio de Hofmannsthal y de otros escritores alemanes de los años veinte. Presumiblemente, el alejamiento del lenguaje era parte de un abandono más generalizado de la fe en la estabilidad y la autoridad expresiva de la civilización europea.

Nueve años después de la muerte de Kafka, en vísperas de la barbarie, Schönberg concluía *Moisés y Aarón* con el grito de «Oh tú, palabra de la que carezco». Casi al mismo tiempo, la incompatibilidad entre la elocuencia, entre el deleite primordial del poeta con la palabra, y la naturaleza inhumana de la realidad política se convirtió en el tema del arte de Hermann Broch.

Como su lenguaje había sido empleado en Belsen, como había palabras para nombrar esas cosas y como los hombres no quedaban fulminados al pronunciarlas, una serie de escritores alemanes que se habían desterrado o que sobrevivieron al nazismo desesperaban de la restauración de su idioma. En su *Canto del destierro* Kurt Wolfskehl proclamaba que la palabra verdadera, la lengua del espíritu vivo, había muerto:

Und ob ihr tausend Worte habt:
Das Wort, das Wort ist tot.

[Aunque tuvierais mil palabras:
la palabra, la palabra está muerta.]

Decía Elisabeth Borcher: «Miro en el interior de las estrellas y no encuentro nunca nada, hasta que doy con una palabra en un idioma extraño». La conclusión de un ejercicio de análisis lingüístico-lógico, que Wittgenstein eximió cuidadosamente de cualquier referencia emo-

tiva (aunque lo formuló de un modo extrañamente poético, extrañamente evocador de la atmósfera de las notas de Hölderlin sobre Sófocles, o de los aforismos de Lichtenberg), se había convertido en una amarga verdad, en un precepto que la humanidad, al destruirse a sí misma, daba al poeta. «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.»

Pero este sentimiento de la muerte del lenguaje, del fracaso de la palabra ante lo inhumano, en modo alguno se limita a Alemania.

En la crisis política de 1938 Adamov se preguntaba si la idea de ser escritor no era un chiste inoportuno, si el escritor, dentro de la civilización europea, volvería a tener algún día un idioma vivo, un idioma humano para expresarse.

> *Le nom de Dieu ne devrait plus jaillir de la bouche de l'homme. Ce mot dégradé par l'usage, depuis si longtemps, ne signifie plus rien. Il est vidé de tout sens, de tout sang... Les mots, ces gardiens du sens ne sont pas immortels, invulnérables... Comme les hommes, les mots souffrent... Certains peuvent survivre, d'autres sont incurables... Dans la nuit tout se confond, il n'y a plus de noms, plus de formes.*
>
> [El nombre de Dios no debería volver a brotar de la boca del hombre. Esa palabra, degradada por el uso desde hace tanto tiempo, ya no significa nada. Está vacía de sentido, desangrada... Las palabras, centinelas del sentido, no son inmortales, invulnerables.. Las palabras, como los hombres, sufren... Unas pueden sobrevivir; otras no tienen salvación... En la noche todo se confunde: ya no hay nombres ni formas.]

Cuando estalló la guerra, escribía: «Gastadas, raídas, vacías, las palabras se han vuelto esqueletos de palabras, palabras fantasmas; todo el mundo las mastica y eructa luego su sonido».

Más recientemente, Ionesco publicó en su *Diario* lo que sigue:

> Es como si yo, al haberme dedicado a la literatura, hubiera utilizado todos los símbolos sin comprender en realidad su significación. Ya para mí no tiene una importancia vital. Las palabras han dado muerte a las imágenes o las han escondido. Una civilización de palabras es una civilización malsana. Las palabras crean la confusión. Las palabras no son la palabra [*les mots ne sont pas la parole*]...* El hecho es que las palabras no dicen nada, si se me permite expresarme así... No hay palabras para las experiencias profundas. Cuanto más trato de explicarme, menos me comprendo. Naturalmente que no todo es imposible de decir con palabras: únicamente la verdad desnuda.

* *Words are not the word*, en el estilo un tanto pretencioso de Steiner. La versión conceptual de la frase francesa sería: «Los términos no son la palabra». *(N. del T.)*

Estas dos últimas frases son un eco casi exacto del Karl Bühl de Hofmannsthal. El escritor, por definición amo y siervo del lenguaje, afirma que ya no se puede decir la verdad desnuda. El teatro de Beckett está obsesionado por esta intuición. Al ampliar la idea de Chejov de la cuasi imposibilidad de un verdadero intercambio verbal, deriva hacia el silencio, hacia un *acto sin palabras*. Pronto habrá un teatro en el que no se diga absolutamente nada, en el que cada personaje se esfuerce por alcanzar la afrenta o la futilidad de la palabra sólo para que el sonido se convierta en incoherencia o muera antes de salir de la boca gesticulante.

Quizá por influencia de Heidegger, y del comentario de Heidegger sobre Hölderlin, la reciente filosofía lingüística francesa asigna una función especial y una prestigiosa autoridad al silencio. Para Brice Parain, «el lenguaje es el umbral del silencio». Henri Lefèbvre dice que el silencio «está dentro del lenguaje y al mismo tiempo en sus fronteras». Buena parte de esta teoría de la palabra depende de las estructuras organizadas del silencio en el, por otro lado continuo y en consecuencia indescifrable código lingüístico. El silencio «tiene un decir distinto del decir ordinario» *(un autre Dire que le dire ordinaire)*, pero de todos modos se trata de un decir significativo.

Éstas no son fantasías macabras ni paradojas para lógicos. La cuestión de si el poeta debe hablar o callar, de si el lenguaje está en condiciones de casar con sus necesidades, es una cuestión real. «Ninguna poesía después de Auschwitz», dijo Adorno, y Sylvia Plath plasmó el significado latente de esta afirmación de una manera al mismo tiempo histriónica y profundamente sincera. ¿Ha perdido nuestra civilización, en virtud de la inhumanidad que implantó y que justificó –somos cómplices de lo que nos deja indiferentes– el derecho a ese lujo indispensable que llamamos literatura? No para siempre, no en todas partes, sino sólo aquí y ahora, como la ciudad sitiada que pierde el derecho a la libertad del viento y a la frescura vespertina fuera de sus murallas.

No digo que los escritores deban dejar de escribir. Esto sería fatuo. Me pregunto si no están escribiendo demasiado, si el diluvio de letra impresa a través del cual luchamos por abrirnos paso, aturdidos, no representa por sí mismo una subversión del significado. «Una civilización de palabras es una civilización malsana.» Es una civilización en la que la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no pueden hacerse oír. Cada mes debe fabricar su obra maestra, de manera que las prensas empujan a la mediocridad a un esplendor espurio y transitorio. Los científicos nos dicen que es tal la invasión de publicaciones especializadas,

monográficas, que pronto las bibliotecas habrán de tener que colocarse en órbita, dando vueltas en torno de la tierra y sujetas a la consulta por medios electrónicos. La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de revaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte y la exigente inmediatez del encuentro personal, base de toda crítica verdadera. También hablamos en exceso, con demasiada ligereza, volvemos público lo que es privado, convertimos en clichés de falsa certeza lo que era provisional, interino, y por consiguiente vivo en el hemisferio oscuro de la palabra. Vivimos en una cultura que es, de manera creciente, una gruta eólica del chismorreo; chismes que abarcan desde la teología y la política hasta una exhumación sin precedentes de las cuitas personales (la terapia psicoanalítica es la gran retórica del chismorreo). Este mundo no terminará en llanto y crujir de dientes sino en un titular de periódico, en un eslogan, en un novelón soez más ancho que los cedros del Líbano. En el chorro abundante de la producción actual, ¿cuándo se convierten las palabras en palabra? ¿Y dónde está el silencio necesario para escuchar esa metamorfosis?

El segundo aspecto es político, en el sentido básico del término. Es preferible que el poeta se corte la lengua a que ensalce lo inhumano, ya sea por medio de su apoyo o de su incuria. Si el régimen totalitario es tan eficaz que cancela toda posibilidad de denuncia, de sátira, entonces que calle el poeta (y que los eruditos dejen de editar a los clásicos a unos kilómetros de los campos de concentración). Debido precisamente a que es el sello de su humanidad, a que es lo que hace del hombre un ser, un ser ávidamente inquieto, la palabra no debe tener vida natural, no debe tener un santuario neutral en los lugares y en el tiempo de la bestialidad. El silencio *es* una alternativa. Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito.

«Pero éstas [las sirenas] tienen un arma más terrible aún que el canto», escribió Kafka en sus *Parábolas** «y es su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizás imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no».

¡Qué silencio tuvo que haber en aquel mar; qué preparado tenía que estar para el milagro de la palabra...!

* *Parables*, título de la ed. inglesa. El pasaje se encuentra en los llamados «Ocho cuadernos en octavo», exactamente en el tercero, entre los fragmentos fechados el 23 y 25 de octubre de 1917. Versión tomada de Franz Kafka, *Obras completas*, Barcelona, 1971-1972, vol. II, p. 126. *(N. del T.)*

La formación cultural de nuestros caballeros

Hay que ser un optimista incorregible o poseer el don de engañarse a sí mismo para sostener que todo está bien en el estudio y la enseñanza de la literatura inglesa. Hay un visible malestar en ese campo, el sentimiento de que algo no va bien o de que algo hace falta. La calidad de los estudiantes en lo que toca al rigor intelectual o a la independencia de criterios no es muy convincente al comparársela, por ejemplo, con los estudiantes de economía o de historia, por no mencionar a los de ciencias naturales. Los motivos no están claros, o están levemente cubiertos de hipocresía. Un individuo estudia inglés porque quiere escribir verso o prosa, ser actor o autor de teatro, o sencillamente porque la literatura inglesa le parece la alternativa más cómoda antes que dedicarse a los negocios y tomarse la vida en serio. Leer una serie de buenos libros, que una persona educada debería haber leído de todas maneras, es una manera muy grata de pasar tres o cuatro años en una universidad, más grata que aprender el caudal de matemáticas que se necesita en economía o los verbos irregulares de un idioma extranjero.

La enfermedad de los estudios de investigación es de naturaleza distinta, pero no menos inquietante. La noción misma de investigación se vuelve problemática cuando se aplica a la literatura. A medida que son cada vez menos los textos significativos que quedan por editar –y éste era el significado primitivo de la investigación doctoral literaria–, a medida que los problemas históricos o técnicos por aclarar se hacen cada día menos sustanciales, también se va haciendo cada vez más tenue la cuestión de las tesis. Ya es difícil la búsqueda de un tema original. Muchas disertaciones, en particular las que van sobre seguro, tratan de trivialidades y de temas tan restringidos que el propio estudiante pierde prontamente el respeto a su trabajo.

El criterio opuesto, que la tesis deba ser una obra de crítica literaria, que un muchacho o una muchacha a sus veinte años deba decir

algo nuevo o profundo o decisivo sobre Shakespeare o Keats o Dickens es igualmente desconcertante. Muy pocas personas llegan a decir alguna vez algo realmente nuevo sobre la gran literatura, y la idea de que tal cosa puede hacerse cuando se es muy joven resulta casi paradójica. La literatura exige muchos años de lecturas y dedicación. ¿Qué resulta entonces? ¿El rastrilleo de campos cada vez más áridos en busca de algún fragmento minúsculo, o la vasta, insegura vaguedad de la generalización y el juicio prematuro? ¿Se trata de una verdadera disciplina? ¿Lo es, en realidad, la «Literatura inglesa» en su ropaje académico? ¿Qué sucede exactamente, qué es lo que obtiene un individuo cuando lee novelas, poemas o dramas que pudiera haber leído en su vida ordinaria y que, ciertamente, debería haberlos leído si se considera un miembro educado de la sociedad?

El inglés no es el único terreno donde pueden plantearse estas cuestiones. El problema de la investigación, del sentido de la licenciatura y el doctorado, abarca el conjunto de las disciplinas universitarias. Pero la inquietud de muchos de los que se dedican a la enseñanza y estudio de la literatura inglesa, y la particular saña pública que caracteriza sus desacuerdos profesionales, sugieren que las dificultades han llegado a una etapa bastante crítica. Lo único que quiero es centrar la cuestión en una especie de foco histórico y moral, señalar algunas de las raíces de nuestro actual problema. En realidad, éstas se remontan casi a los comienzos de la literatura inglesa como actividad académica. Buena parte de lo que hoy es necesario decir está implícito en la conocida reprobación de William Morris del establecimiento de la cátedra de Literatura inglesa en Oxford. Morris expresó su opinión hacia 1880, poco más de una década después de que Farrar publicara los *Essays on a liberal education* y Matthew Arnold escribiera su *Culture and anarchy.* Tenemos que remontarnos a tales fechas, para examinar los supuestos con que se fundaron las facultades de literatura inglesa.

¿Cuáles eran estos supuestos? ¿Son válidos todavía? ¿Interesan a nuestras necesidades actuales? En su método y en su organización intelectual, el estudio académico de los idiomas y las literaturas modernos refleja la tradición más antigua de los estudios clásicos. El estudio crítico, textual, histórico de la literatura griega y latina no sólo suministró antecedentes y justificaciones para un estudio similar de las lenguas vulgares: también proveyó las bases para la implantación de esos estudios. Tras el análisis de Spenser o de Pope o de Milton o de Shelley se presumía un conocimiento de la literatura clásica, una familiaridad con los modelos y los estímulos que proporcionan Homero, Virgilio, Horacio o Platón. La formación y las aficiones clásicas de Matthew Arnold, Henry Sidgwick o Saintsbury, son ejemplos signi-

ficativos. La idea de que un individuo pudiera estudiar o editar honradamente un texto sin tener una formación clásica habría parecido algo reprobable o inverosímil.

El segundo gran supuesto era el nacionalismo. No es accidental que la filología y la crítica textual alemanas coincidieran con el ascenso de la conciencia nacional germánica (y no olvidemos todo lo que deben el resto de Europa, Inglaterra y Estados Unidos al genio de los investigadores tudescos). Como proclamaban francamente Herder, los hermanos Grimm y toda la dinastía de profesores y críticos alemanes, el estudio del propio pasado literario resultaba vital para afirmar la identidad nacional. Taine y los positivistas históricos añadieron a esta opinión la teoría de que el genio racial específico de un pueblo, de nuestro propio pueblo, se conoce mediante el estudio de su literatura. La historia de los estudios literarios modernos muestra en todas partes la marca de este ideal nacionalista de mediados y finales del siglo XIX.

El tercer conjunto de supuestos es más vital todavía, pero me resulta difícil analizarlo con brevedad. Quizá podría expresarlo así: tras la creación del análisis literario, la erudición textual y la historia literaria modernas, yace una especie de optimismo racional y moral. En sus métodos filológicos e históricos el estudio de la literatura refleja una enorme esperanza, un positivismo grande, un ideal de parecerse a la ciencia, y esto lo encontramos en todo momento, desde Auguste Comte hasta I.A. Richards. La brillante obra de la filología clásica y semítica y de los analistas de textos en el siglo XIX, uno de los capítulos intelectuales más gloriosos de Europa, parecía validar el empleo de medios y normas similares para el estudio de un texto moderno. Las variantes, la concordancia, la bibliografía rigurosa, todo eso es herencia directa de esa tradición positivista. Pero el optimismo yacía mucho más adentro. Se suponía que el estudio de la literatura implicaba casi necesariamente una fuerza moral. Parecía evidente que la enseñanza y el estudio de los grandes poetas y prosistas no sólo habría de enriquecer el gusto o el estilo sino también la sensibilidad moral; que cultivaría la facultad de juicio y actuaría contra la barbarie.

Resulta típica una observación al respecto de Henry Sidgwick. Quiere que estudiemos literatura inglesa para que ampliemos y ensanchemos nuestras opiniones y nuestras simpatías, «cultivando ideas nobles, sutiles y profundas, sentimientos refinados y altivos», y ve en la literatura –creo que ésta es la frase clave– «el origen y esencia de una cultura verdaderamente humanizadora». Y esta gran ambición se prolonga desde la idea de Matthew Arnold de la poesía como sustituto vital del dogma religioso hasta la definición del doctor Leavis del estudio de la literatura inglesa como «humanidad básica». Debemos

observar aquí una vez más el traspaso del criterio renacentista y dieciochesco sobre el papel de los clásicos.

¿Son válidos aún estos supuestos –la formación clásica, la conciencia nacional, la esperanza racional moralizante–, esas costumbres y tradiciones de la sensibilidad? En lo que respecta a los clásicos nuestra situación ha cambiado radicalmente. Veamos dos pasajes de Shakespeare. El primero es el célebre nocturno de amor entre Lorenzo y Jessica:

> *Lorenzo*: La luna brilla resplandeciente. En una noche como ésta, cuando el suave viento besaba dulcemente los árboles silenciosos, en una noche como ésta, creo yo, escaló Troilo las murallas de Troya y suspiró su alma ante las tiendas griegas, donde dormía Cressida.
>
> *Jessica*: En una noche como ésta, Tisbe, andando con paso cauto por el rocío vio la sombra del león antes que el león mismo y huyó espantada.
>
> *Lorenzo*: En una noche como ésta, Dido, llevando una rama de sauce y erguida en la playa, suplicaba a su amante que volviera a Cartago.
>
> *Jessica*: En una noche como ésta, Medea recogió las hierbas mágicas que rejuvenecerían al viejo Esón.

El otro es un trozo breve de las burlas de Berowne en el acto IV de *Trabajos de amor perdidos*:

> ¡Ay de mí! ¡Con qué rigurosa paciencia he esperado para ver a un rey convertido en mosquito! ¡Para ver a Hércules dándole al trompo, al profundo Salomón cantando un jiga, a Néstor jugando a los alfileres con los muchachos y a Timón, el crítico, distrayéndose con nimiedades!

Las referencias clásicas de estos dos pasajes, como en tantísimos otros de Shakespeare, probablemente le eran directamente conocidos a una gran parte de la audiencia shakespeariana. Troilo, Tisbe, Medea, Dido, Hércules, Néstor eran parte del repertorio reconocible para cualquiera que hubiera tenido un poco de la educación elemental isabelina, adonde habían llegado como resonancias vivas de Plutarco y de las *Metamorfosis* de Ovidio por intermedio de las *Leyendas de las mujeres virtuosas* de Chaucer. Y estas alusiones no son un mero adorno: sirven para organizar el núcleo esencial del texto shakespeariano (los precedentes, en parte cómicos, en parte siniestros, que invocan Lorenzo y Jessica sirven para organizar hermosamente lo que de impulsivo y en cierto modo de frívolo hay en su enamoramiento). Los personajes que cita Berowne son un reflejo irónico de su papel y de su imagen.

Estas referencias habrían seguido siendo expresivas para un inglés de la época augusta con intereses serios en la cultura literaria, para un niño victoriano en la escuela primaria, para buena parte de la burgue-

sía europea e inglesa hasta, digamos, 1914. ¿Pero hoy? Probablemente Hércules, Dido y Néstor. ¿Qué pasa con Timón el crítico y con el rejuvenecimiento asesino de Esón por Medea, con la amarga alusión al concepto que del viejo Shylock tiene Jessica? Difícil para quienes no tienen una educación clásica.

El asunto no es trivial. A medida que aumentan las notas al pie, a medida que los glosarios se hacen más elementales (hoy todavía basta con «Troilo: héroe troyano enamorado de Cressida, hija de Calcas, y traicionado por ésta», pero dentro de unos años habrá que identificar a la misma *Ilíada*) la poesía pierde su impacto directo. Se desplaza de un foco de visión inmediato a un territorio de conocimientos especializados. Estos hechos representan un cambio muy grande en el presunto entendimiento entre el poeta y su público. El mundo de la mitología clásica, de la referencia histórica, de la alusión a las Escrituras, en que se basa lo esencial de la literatura inglesa y europea desde Chaucer hasta Milton y Dryden, desde Tennyson al *Sweeney agonistes* de Eliot, se aleja cada vez más de nuestro alcance natural.

Tomemos el segundo supuesto, la visión de gloria y esperanza del genio nacional. De sueño decimonónico que fuera, hoy el nacionalismo se ha convertido en una pesadilla. Con dos guerras mundiales casi ha aniquilado la cultura de Occidente. Es muy posible que acabe por llevarnos a nuestra destrucción, como ratas enloquecidas. Con respecto a la actitud política y psicológica de Inglaterra, el cambio ha sido particularmente brusco. La supremacía del inglés y la autoridad ejemplar, en la moral y en las instituciones, de la vida británica, que aparecían implícitas en todo acercamiento a la literatura inglesa anterior a la Primera Guerra Mundial son hoy insostenibles. Ha empezado a desplazarse el centro de gravedad creativo y lingüístico. Al hablar de Joyce, Yeats, Shaw, O'Casey, T. S. Eliot, Faulkner, Hemingway o Fitzgerald, se cae en un lugar común. Las grandes energías del idioma operan hoy fuera de Inglaterra. Sólo Hardy, John Cowper Powys y Lawrence pueden compararse con estos escritores. El lenguaje norteamericano no sólo reafirma su autonomía y manifiesta mayores facultades de asimilación y de innovación que el inglés corriente, sino que también cada día ejerce más influencia en Inglaterra. Las palabras norteamericanas expresan realidades económicas y sociales que resultan atractivas a los ingleses jóvenes, a los hasta hoy menos favorecidos y estas palabras se han incorporado a la fantasía y al idioma de la Inglaterra de posguerra. El inglés africano, el inglés australiano, el rico idioma de los escritores antillanos y angloindios, representan un campo de fuerza lingüística complicado y policéntrico, dentro del cual el idioma que se enseña y se escribe en esta isla no constituye ya la autoridad ni la norma.

Si se excluyen de nuestro currículo estas nuevas formas de cultura literaria, ¿habrá de ser su contenido entonces casi exclusivamente histórico? ¿Se enseñará al estudiante de literatura inglesa en una especie de museo? Y si se incluyen las nuevas formas, y esto se aplica en especial a la literatura norteamericana, ¿de qué habrá de prescindirse? ¿Cómo se trazarán las líneas de continuidad? ¿Menos Dryden para que tengamos más Whitman? ¿La señorita Dickinson en lugar de la señora Browning?

Para el historiador y el investigador literario de finales del siglo XIX el enorme adelanto de la ciencia no representaba una amenaza. Lo miraba como si se tratara de una aventura gloriosa paralela a la suya. Pero creo que ésa ya no es la situación. En «El abandono de la palabra» he tratado de esbozar el nuevo estado de cosas.

La importancia de la multiplicación y la dispersión de culturas literarias respecto del conjunto íntegro, de la totalidad de los estudios literarios me parece profunda y de amplias repercusiones. Hasta el momento no ha sido bien comprendida ni se ha planteado dentro de una perspectiva racional.

Si la relación de los estudios y la conciencia literarios con el conjunto de los conocimientos y medios expresivos de nuestra sociedad se ha alterado radicalmente, otro tanto, con seguridad, ha acontecido al confiado vínculo que unía a la literatura con los valores de la civilización. Éste es, me parece, el punto clave. El hecho, sencillo pero desconsolador, es que tenemos muy pocas pruebas de que los estudios literarios hagan mayor cosa por enriquecer o estabilizar las cualidades morales, de que *humanicen*. No hay demostración alguna de que los estudios literarios hagan, efectivamente, más humano a un hombre. Y algo peor: ciertos indicios señalan lo contrario. Cuando la barbarie llegó a la Europa del siglo XX, en más de una universidad la facultad de filosofía y letras opuso muy poca resistencia moral, y no se trató de un incidente trivial o aislado. En un número inquietante de casos la imaginación literaria dio una bienvenida servil o extática a la animalidad política. En ocasiones, esa animalidad fue apoyada y cultivada por individuos educados en la cultura del humanismo tradicional. El conocimiento de Goethe, el fervor por la poesía de Rilke no servían para contener la crueldad personal e institucionalizada. Los valores literarios y la inhumanidad más detestable pueden coexistir dentro de la misma comunidad, dentro de la misma sensibilidad individual, y no nos salgamos por la tangente diciendo: «El hombre que hizo esas cosas decía que leía a Rilke. Pero no lo leía bien». Me temo que se trata de una evasión. Podía leerlo perfectamente bien.

A diferencia de Matthew Arnold y del doctor Leavis, me siento incapaz de afirmar con seguridad que las humanidades humanizan. De

hecho, quisiera ir más allá: se puede pensar al menos que la concentración de la conciencia en un texto escrito que constituye la sustancia de nuestros conocimientos y de nuestros esfuerzos pueda amortiguar la brusquedad y prontitud de nuestras reacciones morales efectivas. Como estamos preparados para dar credibilidad psicológica o moral a lo imaginario, al personaje de teatro o de novela, a la condición espiritual que nos produce un poema, es posible que nos resulte más difícil identificarnos con el mundo real, tomar a pecho el mundo de la experiencia fáctica; «a pecho» es una expresión interesante. En cualquier ser humano la capacidad de reflejo imaginativo, de riesgos morales no es ilimitada; al contrario, puede ser absorbida por las ficciones, y así el grito del poema podrá resonar con más violencia, con más urgencia que el grito que nos llega de la calle. La muerte novelística nos podrá conmover más poderosamente que la muerte en el cuarto de al lado. Así, puede existir un vínculo oculto, traicionero, entre el cultivo de la reacción estética y el potencial de inhumanidad personal. ¿Qué estamos haciendo entonces al estudiar y enseñar literatura?

Me parece que la enorme brecha entre la formulación académica ortodoxa de «Literatura inglesa», según se mantiene todavía generosamente en las universidades, y las realidades de nuestra situación intelectual y psicológica pueden explicar el malestar general que domina en este campo. Tenemos que prescindir del tacto, tenemos que ser tan poco diplomáticos como nos sea posible a fin de formular ciertas preguntas, necesarias para ser honrados con nosotros mismos y con nuestros alumnos. Pero carezco de respuestas; sólo puedo dar insinuaciones y formular nuevos interrogantes.

La profusión y estilización de las traducciones poéticas modernas de los clásicos, en las dos generaciones que van de Pound a Lattimore y a Robert Fitzgerald, son comparables a las de las épocas Tudor e isabelina. Pero esto no tiene tanto que ver con el humanismo tradicional como con el hecho de que incluso los mejores educadores entre nosotros ya no son capaces de enfrentarse al griego y al latín. Estas traducciones son a veces soberbias y deberían utilizarse, pero no pueden sustituir esa reacción espontánea, ese *background* natural que Milton, Pope y hasta Tennyson daban por sentado en sus lectores. Por consiguiente, es posible que obras como *Absalom and Achitophel* de Dryden, una buena parte del *Paraíso perdido*, de *El rapto del bucle*, de los versos esquilianos o platónicos de Shelley vayan quedando cada vez más bajo la custodia y para el consumo de los especialistas. El *Lycidas* de Milton es quizá un índice: apenas tiene un pasaje al que tenga acceso inmediato el lector moderno de cultura media.

No digo que debamos abandonar nuestra herencia clásica; no podemos hacerlo. Pero me pregunto si no debemos aceptar su supervi-

vencia limitada y dificultosa en nuestra cultura, y si esa aceptación no debe llevarnos a preguntar si existen otras coordenadas culturales que afecten con más apremio el entorno actual de nuestra vida, la manera en que pensamos, sentimos y tratamos de encontrar el camino. Esto es, muy sencillamente, una petición en favor de los estudios comparativos modernos. Puede que monsieur Etiemble [René], en París, tenga razón cuando dice que la familiaridad con una novela china o con un poema persa es casi indispensable para la cultura literaria contemporánea. Ignorar a Melville o a Rimbaud, a Dostoievski o a Kafka, no haber leído *Doctor Fausto* de Mann o *El doctor Zivago* de Pasternak es una descalificación tan grave dentro de la idea de cultura viva que debemos formular, ya que no contestar, la pregunta de si el estudio detenido de una sola literatura tiene algún sentido. Para la supervivencia actual de la sensibilidad, ¿no resulta tan importante conocer otro idioma vivo como lo era conocer a fondo los clásicos y las Escrituras?

El señor Etiemble alega que la sensibilidad de Europa occidental y de los países anglosajones, la manera en que en Occidente pensamos y sentimos e imaginamos al mundo actual, seguirá siendo en gran parte artificial y peligrosamente obsoleta si no nos esforzamos por aprender un idioma importante fuera de nuestro ámbito, por ejemplo, el ruso, el hindú o el chino. ¿Cuántos de nosotros hemos tratado de obtener siquiera un conocimiento preliminar del chino, de la más antigua de las culturas literarias, de una cultura conducida por la energía de la nación más grande de la tierra, muchos de cuyos rasgos dominarán, ciertamente, en el próximo período de la historia? O, con menos ambiciones, ¿puede decirse de un individuo que haya dedicado sus estudios a la literatura inglesa con exclusión de casi todo idioma o tradición diferentes, que sea un individuo culto? El estudio y la imaginación tienen a su alcance muchas orientaciones nuevas, muchas vías nuevas para ordenar y elegir. La literatura inglesa puede enseñarse dentro de un contexto europeo: considerar a George Eliot una reacción inmediata a Balzac; analizar a Walter Scott en relación con Victor Hugo, Manzoni y Pushkin, como parte de ese gran viraje de la imaginación humana hacia la historia acontecido después de la Revolución francesa. Puede examinarse la literatura inglesa en su relación cada vez más recíproca con la norteamericana y con el dialecto norteamericano. Puede hacerse una investigación sobre las fascinantes distinciones de significado y connotación imaginativa que se presentan hoy entre las dos comunidades, mientras siguen conservando todavía un vocabulario común en su mayor parte.

¿Por qué no estudiar la historia de la poesía inglesa comparándola minuciosamente con la de otra tradición expansionista y colonizado-

ra como la de España, por ejemplo? ¿Cómo han evolucionado las características del lenguaje en sitios alejados de la tradición nacional? ¿Son comparables los problemas de forma e intuición del poeta mexicano a los del poeta angloindio? ¿Son unos idiomas mejores instrumentos de intercambio cultural que otros? Las posibilidades son múltiples. Las alternativas son el elitismo y el alejamiento de la realidad. La carencia casi total de estudios comparativos dentro de los círculos académicos ingleses (y abro aquí un paréntesis para reconocer que en las nuevas universidades se han emprendido tales estudios, y para expresar mi temor de que lo que no se origina en el centro de Inglaterra, en la cúspide de la institución académica, no siempre tiene mayores posibilidades de supervivencia) puede ser en sí misma una circunstancia secundaria. Pero también puede ser síntoma de un alejamiento más general, el gesto de apretar el puño frente a un mundo cambiado e inhóspito. Esto sería alarmante, ya que en la cultura, como en la política, el chovinismo y el aislamiento son en su totalidad opciones suicidas.

La remoción de las modalidades lingüísticas tradicionales de su función dominante dentro de nuestra civilización tiene consecuencias tan intrincadas y tan vastas que ni siquiera hemos empezado a comprenderlas.

Resulta ingenuo suponer que con enseñarle un poquito de poesía al biofísico o un poquito de matemáticas al estudiante de literatura inglesa se resuelva el problema. Estamos en la pleamar de energías conflictivas que son demasiado nuevas y demasiado complicadas para prescribir una fórmula. Hoy están vivos el noventa por ciento de todos los hombres de ciencia que ha habido a lo largo de la historia. Si se colocaran en una estantería imaginaria las publicaciones científicas de los últimos veinticinco años, ésta llegaría hasta la luna. Cada vez son más difíciles de prever las formas de la realidad y de nuestros horizontes imaginativos. Sin embargo, hoy el estudiante de literatura puede acceder y ejercer en él su responsabilidad, a un terreno riquísimo, a mitad de camino entre las ciencias y las artes, un terreno que limita por igual con la poesía, la sociología, la psicología, la lógica e incluso las matemáticas. Me refiero al campo de la lingüística y de la teoría de la comunicación.

La expansión de estas disciplinas en la posguerra es uno de los capítulos más apasionantes de la historia intelectual moderna. Se está pensando, se está examinando de nuevo la naturaleza absoluta del lenguaje como no había vuelto a hacerse desde Platón o desde Leibniz. Las cuestiones planteadas se refieren a la relación entre los medios verbales y la percepción sensible, al modo como la sintaxis refleja o domina el concepto de realidad de una cultura, a la historia de las

formas lingüísticas como registro de la conciencia étnica: cuestiones que van al corazón mismo de nuestras preocupaciones poéticas y críticas. El análisis exacto de los recursos verbales y de los cambios gramaticales en un determinado período de la historia muy pronto será factible por medio de ordenadores electrónicos –que influirán en la interpretación y en la historia literarias. Estamos próximos a saber el índice de incorporación de palabras nuevas a un idioma. Podemos apreciar escalas gráficas y patrones estadísticos que relacionan los fenómenos lingüísticos con los cambios económicos y sociológicos. Toda nuestra concepción del medio se está revisando.

Permítaseme dar dos ejemplos que conocerá cualquier estudiante de lingüística moderna. Hay un idioma indígena en América Latina (en realidad, hay una serie de ellos) en el que el futuro –la noción de lo que no ha acontecido todavía– se sitúa detrás del que habla. El pasado, que puede ver porque ya ha acontecido, se extiende íntegro ante él. El sujeto retrocede al futuro desconocido; la memoria avanza, la esperanza retrocede. Éste es el reverso exacto de las coordenadas primordiales con que organizamos nuestros sentimientos en metáforas elementales. ¿Cómo afecta esta inversión a la literatura o, en un sentido más amplio, hasta qué punto la sintaxis es la causa siempre renovada de nuestras modalidades sensibles y de nuestros conceptos verbales? O tomemos el caso muy conocido de la asombrosa variedad de términos –creo que son algo así como un centenar– con que los gauchos argentinos distinguen el pelaje de un caballo. ¿Preceden de algún modo estos términos a la percepción efectiva del matiz, o más bien la percepción, aguzada por la necesidad profesional, suscita la invención de palabras nuevas? Cualquiera de las dos hipótesis arroja abundante luz sobre el proceso de la invención poética y sobre el hecho esencial de que la traducción constituye un entrelazado de dos imágenes distintas del mundo, de dos patrones de vida humana completamente diferentes.

Para un estudiante de literatura tienen ciertamente interés el último comentario sobre Dryden o el ensayo sobre el punto de vista en *Nostromo*. Pero ¿no tienen igual importancia –o mayor, me atrevo a decir– la obra de Jakobson sobre la estructura del habla o la de Lévi-Strauss sobre las relaciones entre mito, sintaxis y cultura? La teoría de la comunicación es una rama de la lingüística que se ha enriquecido particularmente con los adelantos de la lógica matemática. Éstos han sido espectaculares desde que I. A. Richards comenzó su obra sobre la naturaleza del enunciado poético, desde que Wittgenstein investigó la estructura del significado. Me viene a la memoria el trabajo que se lleva a cabo sobre las relaciones entre comunicación e impulsos visuales, auditivos y verbales en Rusia, en el MIT, en el Centre for

Culture and Technology en la Universidad de Toronto –sobre todo en el Toronto de McLuhan. La acogida dispensada a la obra de McLuhan por la institución de la «Literatura inglesa» ha sido uno de los síntomas más inquietantes de provincianismo y pereza mental. *La galaxia Gutenberg* es un libro irritante, repleto de apresuramiento y de imprecisiones, de gesticulaciones superfluas, egotista, en ciertos momentos megalómano; pero, por supuesto, así son también la *Biografía literaria* de Coleridge o el *Descriptive Catalogue* de Blake. Y como Blake, que ha influido grandemente en sus ideas, McLuhan tiene el don de la iluminación radical. Incluso cuando no podemos seguir los saltos de su argumentación, nos vemos forzados a pensar nuevamente nuestros conceptos básicos acerca de qué es la literatura, qué es un libro, cómo leerlo. Junto con *Qué es literatura*, de Sartre, *La galaxia Gutenberg* debe estar en la biblioteca de quienquiera que se denomine estudiante o profesor de literatura inglesa. ¿No son estos derroteros tan emocionantes, no exigen tanto rigor como la última edición de otro poeta menor o el enésimo análisis sobre el estilo de Henry James?

El último punto que quiero tocar es el más difícil de formular, incluso de manera provisional. No sabemos si el estudio de las humanidades, de lo más noble que se ha dicho y pensado, contribuye efectivamente a humanizar. No lo sabemos; e indudablemente hay algo terrible en dudar si el estudio y el placer que se encuentran en Shakespeare hacen a un hombre menos capaz de organizar un campo de concentración. Hace poco uno de mis colegas, un erudito eminente, me preguntaba, con sincera perplejidad, por qué alguien que quiere entrar en una facultad de literatura inglesa ha de referirse con tanta frecuencia a los campos de concentración; ¿tienen algo que ver con el tema? Tienen mucho que ver y antes de seguir enseñando debemos preguntarnos: ¿son humanas las humanidades? y si lo son, ¿por qué se esfumaron al caer las tinieblas?

Es posible por lo menos que nuestra emoción ante la palabra escrita, ante el detalle del texto remoto, ante la vida del poeta muerto hace largo tiempo emboten nuestro sentido de la realidad y las necesidades concretas. Recordemos la plegaria de Auden ante la tumba de Henry James: *Because there is no end to the vanity of our calling: make intercession/For the treason of all clerks.* [Puesto que la vanidad de nuestra voz es ilimitada, intercede tú por la traición de todos los estudiantes.] Por esto nuestra esperanza debe ser precaria pero tenaz, y modestas nuestras pretensiones de vigencia, por más que las recalquemos en todo momento. Creo que la gran literatura *está* llena de la gracia secular que el hombre ha obtenido en su experiencia y con gran parte de la verdad comprobada de que dispone. Pero más que nunca debo atender escrupulosamente a quienes refutan, a quienes

ponen en duda la pertinencia de mis palabras. En suma, a cada instante debo estar listo a contestarles, y a contestarme a mí mismo, la pregunta: ¿qué quiero hacer? ¿En que se ha fracasado? ¿Existe siquiera la posibilidad de triunfo?

Si no hacemos que nuestros estudios humanistas sean responsables, si no distinguimos en nuestra distribución del tiempo y el interés entre lo que tiene primordialmente una significación histórica o particular y lo que no es sino influjo de la vida cotidiana, entonces las ciencias harán valer sus demandas. La ciencia puede ser neutral. En esto consiste tanto su esplendor como su limitación, y es una limitación que en última instancia convierte a la ciencia en algo casi «trivial». La ciencia no nos puede decir cómo se implantó la barbarie en la moderna condición humana. No puede enseñarnos a salvar las cosas que nos importan por más que haya contribuido a ponerlas en peligro. Un gran descubrimiento en física o en bioquímica puede ser neutral. Un humanismo neutral es o una pedantería o un preludio de lo inhumano. No puedo expresarlo de modo más exacto o con una fórmula más sucinta. Es un asunto de seriedad y de equilibrio emocional, la convicción de que la enseñanza de la literatura, en el caso de que sea posible, es un oficio sumamente complejo y peligroso, puesto que se sabe que se tiene entre las manos lo que hay de más vivo en otro ser humano. De forma negativa, supongo que esto quiere decir que no se deben publicar trescientas o seiscientas o setecientas páginas sobre un autor del siglo XVI o XVII sin pronunciarse sobre si hoy día vale o no la pena su lectura. O como dijo Kierkegaard: «No vale la pena recordar un pasado que no puede convertirse en presente».

Enseñar literatura como si se tratara de un oficio superficial, un programa profesional, es peor que enseñarla mal. Enseñarla como si el texto crítico fuera más importante, más provechoso que el poema, como si el examen final fuera más importante que la aventura del descubrimiento privado, la digresión apasionada, es lo peor de todo. Kierkegaard estableció una distinción cruel, pero no nos vendrá mal tenerla en cuenta cuando entramos a un salón a dar una conferencia sobre Shakespeare, sobre Coleridge o sobre Yeats: «Hay dos caminos», dijo. «Uno es sufrir; el otro es convertirse en profesor del sufrimiento ajeno.»

En *Lectura crítica*, de I. A. Richards, leemos lo siguiente:

> La cuestión de creencia o incredulidad, en el sentido intelectual, no se presenta nunca si estamos leyendo bien. Si desdichadamente se presenta, ya sea por culpa nuestra o del poeta, por el momento hemos dejado de leer y nos hemos transformado en astrónomos, en teólogos, en moralistas, en personas dedicadas a una actividad completamente distinta.

A lo cual habría que responder: no, nos hemos transformado en hombres. Leer la gran literatura como si ésta no fuera un apremio, ser capaz de contemplar impertérritos el discurrir del día tras haber leído el *Canto LXXXI* de Pound, equivale más o menos a hacer fichas para el catálogo de una biblioteca. A los veinte años, Kafka escribía en una carta:

> Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeara en el cráneo, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los libros que nos hagan felices. Pero lo que debemos temer son esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como el suicidio. Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro.

Los estudiantes de literatura inglesa, de cualquier literatura, deben preguntarle a quien les enseña, y deben preguntarse a sí mismos, si saben, y no sólo de carrerilla, lo que Kafka quería decir.



Palabras de la noche[1]

Pornografía seria e intimidad

¿Hay pornografía fictocientífica? ¿Quiero decir, algo *nuevo*, un invento de la imaginación humana de experiencias sexuales nuevas? La ciencia-ficción altera a su antojo las coordenadas de tiempo y espacio; puede situar el efecto antes de la causa; trabaja dentro de una lógica de potencialidad total: «Todo lo que puede imaginarse puede también acontecer». ¿Pero ha añadido un solo tema al repertorio del crítico? Tengo entendido que en una próxima novela el héroe, el explorador espacial, se dedica a la masturbación recíproca con una extraña criatura interplanetaria. Pero esto no es una novedad real. Posiblemente se puede emplear cualquier cosa, desde algas a acordeones, desde meteoritos a piedra pómez de la luna. Un monstruo galáctico no aporta ninguna novedad esencial al acto. No ampliaría, en ningún sentido real, la dimensión de nuestra entidad sexual.

1. Las controversias sobre este artículo continuaron durante muchos meses y aún siguen. Supongo que mi conocimiento de la pornografía y mi interés por ella no es mayor que los del promedio de la clase media. Lo que intentaba poner en el centro de la atención era la noción de la «absoluta desnudez » del lenguaje, del desplazamiento del vocabulario erótico de su uso privado, extremadamente privilegiado o arriesgado. Me parece que apenas hemos comenzado a entender el empobrecimiento de nuestra imaginación, la erosión que lleva a una banalidad generalizada de nuestros recursos individuales de representación y expresión eróticas. Esta erosión forma parte de manera muy directa de la reducción general de la privacidad y del estilo individual de una civilización de consumo masificado. Donde todo se puede decir gritando, se pueden decir cada vez menos cosas en voz baja. También intentaba plantear la cuestión de qué relación *podría* haber entre la deshumanización del individuo en la pornografía y el desnudar y anonimizar a los individuos en el Estado totalitario (siendo el campo de concentración el epítome lógico de un tal Estado). Me parece que tanto la pornografía como el totalitarismo establecen relaciones de poder que han de violar necesariamente la privacidad.

Aunque la discusión que siguió a la publicación de este texto fue acalorada, tengo la sensación de que ninguno de estos dos aspectos fue plenamente comprendido o asumido.

Éste es un punto crucial. Pese a toda la beatería lírica o posesa sobre la dinámica y las infinitas variaciones del sexo, la cantidad real de los gestos, de las consumaciones y de las fabulaciones es tremendamente pequeña. Posiblemente hay más alimentos, más eventualidades por descubrir dentro de la fruición o revulsión gastronómicas que las invenciones sexuales habidas desde que la emperatriz Teodora quiso «satisfacer completa y simultáneamente todos los orificios erógenos del cuerpo humano». A decir verdad, no son tantos los orificios. La mecánica del orgasmo implica un agotamiento rápido y unas treguas frecuentes. El sistema nervioso está organizado de tal modo que las reacciones a estímulos simultáneos en diferentes partes del cuerpo tienden a fundirse en una sola sensación borrosa. La idea (fundamental para Sade y para buena parte del arte pornográfico) de que se puede duplicar el éxtasis cuando uno se dedica al coito y al mismo tiempo a la sodomía pasiva a conciencia es pura majadería. En síntesis: dada la organización fisiológica y nerviosa del cuerpo humano, las formas de obtener o detener el orgasmo, las modalidades de relación sexual son básicamente limitadas. Las matemáticas del sexo se detienen aproximadamente en el *soixante-neuf*; no hay series trascendentales.

Tal es la lógica desde los *Ciento veinte días de Sodoma*. Con el furor pedante de un hombre que trata de obtener el último decimal de *pi*, Sade se esforzó por imaginar y por mostrar la suma total de las combinaciones y las variantes eróticas. Describió un grupo pequeño de cuerpos humanos y trató de narrar todas las modalidades de placer y dolor sexuales a que podían someterse. Las variantes son sorprendentemente escasas. Una vez que se han ensayado todas las posibles posiciones del cuerpo –la ley de la gravedad es un estorbo–, una vez que el máximo de zonas erógenas del máximo de participantes ha entrado en contacto –fricción, roce, introducción– es poco lo que queda por hacer o imaginar. Es posible azotar o ser azotado; se puede comer excrementos o beber orina; la boca y los genitales pueden establecer ésta o aquella relación. Y viene luego la mañana gris y la amarga certeza de que las cosas fundamentalmente han sido iguales desde que el hombre por primera vez conoció a la cabra y a la mujer.

Ésta es la razón obvia y necesaria de la ineludible monotonía de los escritos pornográficos, del hecho –bien conocido por los que rondan Charing Cross Road o los puestos de libros pregaullistas– de que esos libros puercos son enloquecedoramente idénticos. Los aderezos cambian. Antes era la institutriz victoriana de botas altas que flagelaba a su pupilo, o el clérigo que atisbaba el retrete de los niños. La Guerra Civil española trajo una plétora de monjas violadas, de bayonetas en las nalgas. En la actualidad, los distribuidores especializados

informan de la creciente demanda de I.C.* (historias de intercambios conyugales en zonas residenciales o durante la luna de miel). Pero la marejada infinita de la basura sin edulcorantes no ha cambiado gran cosa. Funciona con fórmulas altamente convencionalizadas de sadismo en pequeña escala, de fantasías triviales sobre proezas fálicas y sobre las reacciones femeninas. A su manera, el material es tan predecible como un manual de *boy scout.*

Por encima de las ordinarieces –aunque es imposible determinar el límite exacto– está el mundo de lo erótico, del escrito sexual con pretensiones y ambiciones sinceras. Este mundo es mucho más amplio de lo que generalmente se cree. Se remonta a los papiros literarios egipcios. En ciertas épocas de la sociedad occidental la producción de «pornografía seria» parece haber igualado, cuando no superado a la de las *belles-lettres* convencionales. Sospecho que éste fue el caso de la Alejandría romana, de la Francia de la Regencia, quizá del Londres de 1890. Una gran parte de esta literatura está llamada a desaparecer. Pero quien haya tenido acceso a la biblioteca Kinsey de Bloomington** y la suerte de tener como guía al señor John Gagnon, se da cuenta del hecho inesperado y revelador de que apenas hay un escritor importante de los siglos XIX y XX que en algún momento de su profesión no haya producido en serio, o con la más profunda seriedad de la broma, alguna obra pornográfica. Asimismo, son notablemente escasos los pintores, desde el siglo XVIII hasta el posimpresionismo, que no hayan producido al menos una serie de dibujos o grabados pornográficos. (¿Sería acaso una de las definiciones del arte abstracto, no objetivo, que no puede ser pornográfico?)

Como es obvio, en este vasto repertorio de escritura hay cierta proporción provista de vigor y significación literaria. Cuando un Diderot, un Crébillon *fils*, un Verlaine, un Swinburne o un Apollinaire escriben textos eróticos, el producto ha de tener algunas de las cualidades que caracterizan a sus obras más públicas. Beardsley y Pierre Louys son figuras menores, pero sus lubricidades tienen cierto encanto de época. Sin embargo, con muy pocas excepciones, la «pornografía seria» *no tiene* demasiada importancia literaria. *No es cierto* que los gabinetes cerrados de las grandes bibliotecas o de las colecciones privadas contengan obras maestras alejadas de la luz pública por la hipocresía y la censura. (Algunos grabados del siglo XVIII y al-

* «WS» en el original: *wife-swapping*. Hoy en día se utiliza un término más eufemístico: cambio de parejas. *(N. del T.)*

** Se refiere a la biblioteca (y museo) del Alfred C. Kinsey Institute for Sex Research de la Universidad de Indiana (EE.UU.). Reúne no sólo literatura pornográfica, sino también todo tipo de publicaciones y objetos escatológicos. Hasta hace poco aun la superaban la Biblioteca Vaticana y el Museo Británico. *(N. del T.)*

gunos dibujos japoneses parecen indicar que en las artes plásticas el caso es diferente; aquí se trata de obras de primera línea generalmente inaccesibles.) Lo que choca al leer algunos clásicos del erotismo es el hecho de que sean tan notoriamente convencionales, de que su repertorio fantástico sea limitado y de que se confunda, casi imperceptiblemente, con el estercolero de la pornografía franca y producida en masa.

En otras palabras: resulta muy fácil confundir la frontera entre, valga el caso, *Thérèse Philosophe* o *Lesbia Brandon*, de una parte, y *Sweet lash* o *The silken thighs* [«Dulce látigo», «Muslos sedosos»], de la otra. Lo que distingue el «clásico prohibido» de las delicias ocultas bajo los mostradores de Frith Street es, esencialmente, una cuestión de semántica, del nivel de recursos léxicos y retóricos utilizados para provocar la erección. Nada que sea fundamental. Tómese a la criada que se masturba en un ejemplo reciente de la gran novela americana, y a la que hace otro tanto en *They Called Her Dolly* [«La llamaban muñeca»] (sin fecha, seis chelines). Desde el punto de vista del estímulo erótico, la diferencia es de lenguaje o, más exactamente –ya que las precisiones verbales aparecen hoy también en la literatura seria–, de refinamiento narrativo. Ninguno de los dos escritos contribuye en nada a la potencialidad de la emoción humana; los dos contribuyen a aumentar la basura.

Los aportes reales son, efectivamente, muy escasos. Es muy corta la lista de escritores que hayan tenido el genio de ampliar el radio efectivo de nuestra percepción sexual, que hayan organizado en una novela el juguete erótico de la mente, que hayan despejado un terreno previamente desconocido y sin cultivar. Creo que dentro de esa lista incluiría a Safo, en cuyos versos, quizá por vez primera, el oído occidental percibió la nota estridente, rechinante de la sexualidad estéril, de una libido que necesaria, deliberadamente, está por encima de cualquier satisfacción. Parece que algo aportó Catulo, aunque a esta distancia histórica resulta casi imposible identificar lo que tenía de sorprendente su visión, lo que producía un efecto tan contundente en la conciencia. La concordancia estrecha y meticulosamente organizada entre el orgasmo y la muerte dentro del arte y la poesía barrocos y metafísicos enriquecieron, sin duda, nuestra herencia de susceptibilidad, como lo hiciera antes la insistencia en la virginidad. La elaboración, por parte de Dostoievski, Proust y Mann, de la correlación entre la enfermedad nerviosa, entre la psicopatología del organismo y una vulnerabilidad erótica especial es posiblemente un atisbo nuevo. Sade y Sacher-Masoch codificaron y proveyeron de una nueva sintaxis dramática a zonas emotivas antes difusas o no percibidas explícitamente. En *Lolita* hay un auténtico enriquecimiento de nuestro habitual bagaje de tentaciones. Es como si Vladimir Na-

bokov hubiera acercado a nuestra perspectiva lo que se encontraba en el extremo más alejado, en *La Rabouilleuse* de Balzac, por ejemplo, o lo que se había mantenido escrupulosamente en lo improbable mediante la desproporción *(Alicia en el País de las Maravillas).* Pero tales anexiones en el terreno de la perspicacia son raras.

La verdad sin ambages es que en el erotismo literario, igual que en la gran masa de «libros sucios», se presentan una y otra vez, con monotonía indescriptible, los mismos estímulos, las mismas contorsiones de la fantasía. En los escritos eróticos, como en la polución nocturna, la imaginación gira incesantemente en torno del círculo reducido de lo que el cuerpo puede experimentar. El movimiento de la mente en la masturbación no es una danza: es un molino de viento.

El señor Maurice Girodias contestaría que no se trata de eso, que el cortejo interminable de fornicaciones, flagelaciones, onanismos, fantasías masoquistas y broncas homosexuales que recorre su *Olympia Reader* es inseparable de su excelencia literaria, de la integridad y la originalidad artística de los libros que publicó en París en su Olympia Press. Diría que muchos de los libros que defendió, y de los que ha elegido pasajes representativos, figuran a la vanguardia de la sensibilidad moderna, son clásicos de la literatura de posguerra. Si se ocupan tan detenidamente de la experiencia sexual es porque el escritor moderno ha descubierto en la sexualidad el último territorio por conquistar, el campo donde, si ha de ser pertinente y honesto, su talento debe recalcar la orientación de nuestra cultura. Las páginas del *Olympia Reader* están llenas de palabras de cuatro letras,* de relatos detallados sobre actos sexuales íntimos y especializados, debido justamente a que el escritor debe llevar a su culminación la campaña liberadora iniciada por Freud, a que tiene que superar los tabúes verbales, las hipocresías de la imaginación en que se debatieron las generaciones anteriores cuando aludían a la parte más vital y más compleja de la personalidad del hombre.

> Escribir libros sucios constituía una participación necesaria en la lucha contra el mundo de la mojigatería... era el cumplimiento de un deber.

La afirmación del señor Girodias no es desdeñable. Sus recuerdos y sus polémicas constituyen una lectura ingrata (tiende al lloriqueo); pero sus publicaciones dan muestras de brío y brillantez. Las obras de Henry Miller cuentan en la historia y en la configuración de la

* La referencia semántica alude a la inicial con puntos suspensivos con que acostumbra consignarse los términos de presunto mal gusto. En castellano, las palabras malsonantes suelen ser como en inglés, *four-letter words. (N. del T.)*

prosa norteamericana. El *Watt* de Samuel Beckett apareció en Olympia, así como algunos textos de Jean Genet (aunque no las obras de teatro ni lo mejor de su prosa). *Fanny Hill* y, en menor medida, *Candy* son epopeyas burlescas del orgasmo, obras que deleitan a cualquier persona en su sano juicio. Me parece que se ha exagerado el valor de *El cuaderno negro* de Lawrence Durrell, pero tiene partidarios muy respetables. El propio Girodias probablemente consideraría a *El almuerzo desnudo* como el pináculo de su perspicacia. No estoy de acuerdo. El libro me parece un latazo vociferante, repleto hasta la médula de vanagloria y de ignorancia. Su única importancia reside en lo que nos cuenta acerca de la homosexualidad, del *camp*, de la brutalidad frívola que domina hoy en la expresión literaria «sofisticada». Burroughs acusa a sus lectores, pero no en el sentido valiente y profético que Girodias le atribuye. En cambio, de lo que no cabe duda, es de la sinceridad de la empresa de Girodias, ni de los riesgos que afrontó.

Además, en su catálogo hay dos libros que *son* clásicos; él percibió su genialidad y su nombre permanecerá orgullosamente vinculado a ellos: *Lolita* y *Un hombre singular*. Es un episodio de sórdida ironía –hermosamente apropiado para toda la industria de «libros sucios»– el que una desavenencia posterior con Nabokov haya impedido a Girodias incluir algún pasaje de *Lolita* en su antología. Para quienes por vez primera tropezaron con Humbert Humbert en la *Traveller's Companion Series*, con la portada verde y la tipografía un tanto amanerada de Olympia Press, el encuentro seguirá siendo uno de los grandes momentos de la literatura contemporánea. Esto debería haber bastado para impedir que su editorial quebrara a causa del hostigamiento jurídico y económico del victorianismo gaullista.

Pero lo mejor que publicó Girodias se consigue hoy en cualquier quiosco –lo que constituye la prueba de la intuición de Girodias. Hay que juzgar al *Olympia Reader* por su contenido real. Y éste es en buena medida material de oropel que «ensucia la vida», apenas con escasísimo mérito literario o interés para una mentalidad adulta.

Es casi imposible leer todo el libro. Al abrirlo por cualquier página se produce la sensación inevitable de *déjà-vu* («Esto es para leer con una sola mano, no se me despinta»). Ya se torture a una mujer desnuda en los calabozos de Sade *(Justine)*, en la revuelta de Espartaco (Marcus Van Heller, *Roman Orgy)*, en un inverosímil castillo francés *(Historia de O)* o en una casa árabe (*Kama Houri*, de un tal Ataullah Mordaan), la diferencia importa un bledo. La *fellatio* y la sodomía parecen *placeres* más bien tautológicos ya sea entre gamberros parisienses en el *Diario del ladrón* de Genet, entre boxeadores retirados y estafadores del montón *(The gaudy image)*, o entre señoritos bajo la luz de gas del período eduardiano en *Teleny*, necedad atribuida a Oscar Wilde.

Al cabo de cincuenta páginas de «pezones endurecidos», de «muslos que se abren suavemente», de «ríos tórridos» que entran y salen de la extasiada anatomía, el espíritu se subleva, no por escándalo hipócrita, no porque yo sea un pobre puritano que sofoca su libido, sino por puro, nauseabundo aburrimiento. ¡La fornicación no puede ser así de sosa, tan desesperanzadamente previsible!

Hay, por supuesto, momentos estimulantes. *Pecado para desayunar* concluye con una nota sutil y cómica de salacidad. *La miserable* utiliza con verdadero vigor las palabras de cuatro letras y las precisiones anatómicas; demuestra tener un oído muy fino para enseñarnos cómo la excitación sexual rebaja y destruye nuestro empleo del lenguaje. Quienes recurren en sus fantasías al tema del onanismo femenino (y me imagino que aquí está comprendida la mayor parte de los hombres) hallarán ahí un cuadro muy vívido. Es posible que se encuentren otras perlas. Pero ¿quién aguanta todo el libro? Para mí hay un momento sublime en el *Olympia Reader*. Está en un extracto (¿tal vez espurio?) de *Life and loves* de Frank Harris. Cuando dos nínfulas orientales desnudas se enlazan y desenlazan con su celestina inglesa, Harris de pronto queda fulminado por la revelación de que «aquí se demuestra ciertamente la flaqueza intelectual de buena parte del pensamiento de Marx. Sólo el bohemio puede ser libre, no el proletario». La imagen de Frank Harris descualificando de golpe *El capital*, con toda su anatomía subyugada en espasmódico éxtasis, compensa con mucho el precio de la entrada.

Pero no en realidad. Porque el precio es mucho más alto de lo que parecen calcular el señor Girodias, la señorita Mary McCarthy, el señor Wayland Young y demás abogados de la franqueza total. Es un precio que mutila no sólo la verdadera libertad del escritor sino las disminuidas reservas de sensibilidad y de reacción imaginativa de nuestra sociedad.

El prólogo de *Olympia Reader* termina con una nota triunfal:

> La censura moral es una herencia del pasado, derivada de siglos de dominación del clero cristiano. Ahora que prácticamente ha concluido, podemos esperar que la literatura se transforme gracias al advenimiento de la libertad. No de la libertad en sus aspectos negativos, sino como medio de explorar todos los aspectos positivos del espíritu humano, que en mayor o menor medida están relacionados con el sexo, o provienen de él.

Esta última afirmación es de una estupidez casi increíble. Lo que necesita un examen serio es la afirmación sobre la libertad, sobre una liberación y una transformación nuevas de la literatura mediante la abolición de los tabúes verbales e imaginativos.

Las compuertas se abrieron desde el proceso de *Lady Chatterley* y el fracaso de los intentos de prohibir los libros de Henry Miller. Se consiguen sin problemas Sade, las filigranas homosexuales de Genet y de Burroughs, *Candy*, *Sexus*, *La historia de O*. Ninguna censura querría incurrir en el ridículo de condenar el sadismo erótico, las minuciosidades de la sodomía (olor y todo) que adornan el *Sueño americano* de Mailer. Eso es algo magnífico. Pero seamos totalmente claros en el porqué. La censura es estúpida y repugnante por dos razones empíricas: los censores no son hombres mejores que nosotros, sus juicios son igual de falibles, están sujetos igualmente a la deshonestidad. Segundo, el asunto no funciona, los que realmente quieren un libro lo consiguen de cualquier manera. Éste es un argumento completamente distinto al que sostiene que la pornografía no deprava la mente del lector, o que no incita a actos criminales o baldíos. *Tal vez sí, tal vez no*. Sencillamente, carecemos de pruebas en uno u otro sentido. La cuestión es mucho más intrincada de lo que admiten muchos de nuestros paladines de la libertad total. Pero decir que la censura no funciona y que no debe procurarse que lo haga, *no* equivale a decir que haya habido una liberación de la literatura, que el escritor, en cualquier sentido auténtico, sea más libre.

Al contrario. La sensibilidad del escritor es libre cuando es más humana, cuando trata de aprehender y de escenificar de nuevo la maravillosa variedad, la complicación, la tozudez de la vida, por medio de palabras todo lo escrupulosas, lo personales, lo colmadas del misterio de la comunicación humana que le pueda proporcionar el lenguaje. El reverso mismo de la libertad es el cliché, y nada menos libre, nada más inerte a causa de la convención y de la brutalidad vacía, que una sucesión de palabras procaces. La literatura es un diálogo vivo entre el escritor y el lector sólo si el escritor exhibe un doble respeto: a la madurez imaginativa de su lector y, de manera muy compleja pero decisiva, a la integridad, a la independencia, al meollo vital de los personajes que crea.

Por lo que al lector respecta, esto quiere decir que el poeta o el novelista invita a la conciencia del lector para que colabore con él en el acto de presentación. No lo dice todo porque su obra no es una cartilla para niños o para retrasados mentales. No agota los recursos de la imaginación del lector pero se complace en el hecho de que nuestra propia vida, con los recursos de la memoria y del deseo que nos son propios, completarán el boceto que él nos deja inconcluso. Tolstoi es infinitamente más libre, infinitamente más excitante que los nuevos erotólogos cuando suspende su relato en la puerta de la alcoba de los Karenin, cuando se limita a bosquejar, mediante el símil de una llama que se extingue o de las cenizas que se enfrían en la chimenea, una de-

rrota sexual que todos podemos revivir o pormenorizar para nosotros mismos. George Eliot es libre, y trata a sus lectores como seres humanos adultos y libres cuando, por medio de las inflexiones del estilo y del ingenio, nos comunica la verdad acerca de la luna de miel de los Casaubon en *Middlemarch*, cuando hace que nosotros mismos imaginemos cómo Dorothea fue violada por alguna torpeza esencial. Éstas son escenas profundamente excitantes que enriquecen y complican nuestra conciencia sexual mucho más que los idilios de ducha vaginal de la novela contemporánea «libre». No hay ninguna libertad verdadera en las compulsivas precisiones fisiológicas de la «pornografía seria» actual, puesto que no hay respeto alguno por el lector, cuya capacidad imaginativa se calcula en cero.

Y no hay ninguno por la santidad de la vida autónoma en el personaje de la novela, por esa tenaz integridad de la existencia que obliga a Stendhal, a Tolstoi, a Henry James a aventurarse con recato en torno a sus propias creaciones. Las novelas producidas con el nuevo código de decirlo todo tratan a gritos a sus personajes: desnúdate, fornica, ejecuta tal o cual perversión. Así lo hacían los SS con filas de hombres y mujeres de carne y hueso. La actitud no es, creo, enteramente distinta. Es posible que haya afinidades más profundas de las que hayamos percibido entre la «libertad total» de la imaginación erótica sin trabas y la libertad total del sádico. La aparición de estas dos libertades en un momento histórico más o menos idéntico puede no ser una coincidencia. Ambas se ejercen a costa de la humanidad de otra persona, del derecho más precioso que tienen los demás; el derecho a una sensibilidad privada.

Éste es el aspecto más peligroso de todos. Los historiadores futuros caracterizarán acaso la época actual de Occidente como una época en que se atropelló por completo la intimidad humana, el delicado proceso por el que llegamos a ser lo que somos, por el que escuchamos el eco de nuestro ser concreto. Este atropello está apoyado por las condiciones mismas de la tecnocracia urbana de masas, por la necesaria uniformidad de nuestras alternativas económicas y políticas, por los nuevos medios electrónicos de comunicación y persuasión, por la indefensión, cada vez mayor, de nuestros pensamientos y nuestros actos ante las intromisiones y controles sociológicos, psicológicos y materiales. Llegamos a conocer la intimidad real, el espacio real donde podemos hacer experimentos con nuestra sensibilidad, y ello de manera creciente, sólo en sus manifestaciones más extremas: crisis nerviosa, adicciones patológicas, fracaso económico. De ahí la desolada monotonía y la *publicidad* –en el sentido pleno de la palabra– de tantas vidas al parecer prósperas. De ahí también la necesidad de estímulos nerviosos de una brutalidad y de una eficacia técnica sin precedentes.

Las relaciones sexuales son, o debieran ser, una ciudadela de la intimidad, el recinto nocturno donde reunir los elementos fragmentados o fatigados de nuestra conciencia en una especie de orden y reposo inviolables. En la experiencia sexual un ser humano solo, o dos seres humanos en ese intento de comunicación total que es también comunión, puede(n) descubrir las inclinaciones exclusivas de su(s) identidad(es). En tal situación se alcanzan, mediante el anhelo imperfecto y el fracaso repetido, las palabras, los gestos, las imágenes mentales que aceleran el ritmo de la sangre. En esa oscuridad y en ese portento siempre renovados, tanto la torpeza como la luz deben ser exclusivamente nuestros.

Los nuevos pornógrafos subvierten esta última y decisiva intimidad; sueñan en nuestro nombre nuestros sueños. Le sustraen a la noche sus palabras y las vociferan por encima de los tejados, dejándolas vacías. Las imágenes de nuestro acto de amor, los tartamudeos a que recurrimos en la intimidad, vienen ya prefabricados. Desde los ritos del manoseo adolescente hasta el reciente experimento en una universidad en el que las esposas de los profesores accedieron a masturbarse ante las cámaras filmadoras de los investigadores, la vida sexual, particularmente en Estados Unidos, es cada vez más de dominio público. Esto es algo profundamente desagradable y degradante, y sus efectos en nuestra identidad y en los recursos de nuestra sensibilidad los entendemos tan precariamente como el impacto de la sugestión sexual y el «suberotismo» permanentes de la publicidad moderna en nuestros nervios. La selección natural nos habla de miembros y funciones que se atrofian por falta de uso; también puede marchitarse en una sociedad la capacidad de sentir, de experimentar, de comprender lo que hay de único en los demás seres. Y no es casualidad (como Orwell sabía) que la uniformidad de la vida sexual, ya sea por medio de un libertinaje controlado o de un puritanismo obligatorio, sea un complemento de la política totalitaria.

Así, el peligro actual para la libertad de la literatura y para la libertad interior de nuestra sociedad no consiste en la censura o en la reticencia verbal. El peligro reside en ese desenvuelto desdén que manifiesta el novelista erótico por sus lectores, por sus personajes, por el lenguaje. Nuestros sueños se venden ahora al por mayor.

Como había palabras que no empleaba, situaciones que no representaba gráficamente, como exigía del lector, no la obediencia, sino el eco vivo, gran parte de la poesía y de la ficción de Occidente han sido una escuela de la imaginación, un ejercicio para que nuestra conciencia fuera más precisa, más humana. Mi verdadera animadversión al *Olympia Reader* y al género que personifica no se basa en que sus materiales sean aburridos y estén redactados abyectamente. Se basa

en que estos libros hacen menos libre a un hombre, menos él mismo, que antes de su lectura; hacen más pobre al lenguaje, menos provisto de la capacidad para la excitación y la selección espontánea. No es una libertad nueva lo que traen, sino una nueva servidumbre. ¡En nombre de la intimidad humana, basta!

El género pitagórico

Una conjetura en honor de Ernst Bloch

Los ancianos leen pocas novelas. Historias de la República de Venecia, tratados de botánica, memorias, libelos políticos o metafísica; libros en los que el contenido y el objeto de la vida se presentan de manera directa. Pero pocas novelas, y acaso sólo aquellas que, rodeadas del halo de lo verdadero y el archivo histórico merced a los embates del tiempo o la eficacia de la imaginación, se tienen por «clásicas». Novelas como las de Stendhal y las de Tolstoi, que se dirigen a nosotros con la voz de la historia más que con el imperativo contingente e individual de la invención ficticia. Quizá los ancianos tengan menos tiempo y se hayan educado para ser taxonomistas expertos, investigadores de la emoción y la economía del orden, de la rica magrura de la exposición documentadora, del núcleo del hecho. Como si las novelas estuvieran, en un sentido importante, faltas de interés y de provecho.

La idea (o, como diría Ernst Bloch, la «categoría») del desperdicio viene al caso. Un fantasma puritano recorre la historia de la ficción: la creencia, anticipada por la censura calvinista de toda expansión de los sentimientos y reforzada luego por la compulsión burguesa de la utilidad y el ahorro de los compromisos emocionales, de que la ficción no es asunto serio ni adulto. Que el leer novelas es un empleo del tiempo nada económico y en última instancia insidioso. Más, quizá que cualquier otro *género* literario, la novela moderna se ha desarrollado en un contexto lleno de degradantes congéneres: de un lado, el cuento infantil, la novela rosa; de otro, la inmensa marea de disparates-ficción, ya se trate de lo erótico, lo melodramático o lo meramente sentimental. De aquí la enérgica réplica que Flaubert, Turgueniev y Henry James levantaron con argumentos explícitos o con el ejemplo de un escrupuloso virtuosismo, réplica que afirmaba que la ficción era un vehículo de la seriedad suprema y que exigía de sus lectores capacidad de inteligencia y sensibilidad tan pletórica y madura como la requerida ante cualquier otra forma de literatura elevada. Réplica tanto más

urgente cuanto que choca en el acto con la vieja y no satisfecha pregunta contenida en tantos novelistas (Hawthorne, Tolstoi, Zola, Kafka): ¿es *realmente* la ficción un asunto serio? ¿No debería emplear un hombre su talento, sus recursos de lenguaje e introspección, en una crítica de la vida más *abierta* (el arte es, aun en su mudanza formal más exagerada, una crítica de los valores, una contrapropuesta hecha a la vida en nombre de posibilidades más libres y profundas)?

La fuerza de este desafío, el hecho de que tantos novelistas hayan dado cuenta de su descontento, acaso explique el formato realista y las ambiciones particulares de la ficción entre Balzac y Joyce, ese apretado siglo de gran novela. Como si hubiera tomado conciencia de que el acto de la ficción era excéntrico, en sentido literal, respecto del historicismo y el positivismo dominantes en los tiempos modernos, la novela quiso ser dueña y artífice de la musa de la vida. Crucial para la *commedia* seglar de Balzac, para la extenuante mitología dickensiana de la Inglaterra urbana y rural, para los catálogos zolianos de lo real, para Joyce, es el ideal del registro absoluto, de la organización total de los elementos sociales y psicológicos en el interior de una urdimbre ficticia. *Nihil humant alienum*: llevada de una feroz capacidad de observación, la novela realista procura absorber toda nueva cualidad y lugar de experiencia. De Scott y Manzoni a los modernos, la ficción histórica ha pretendido convertir el pasado en un presente animado (lo mismo que hicieron los pintores históricos, los decoradores góticos y los escenógrafos del período del realismo burgués). La ciencia-ficción ha querido proyectar mapas racionales del futuro. Julio Verne y H. G. Wells son naturalistas que codifican de antemano. Entre el pasado y el futuro se encuentra la zona de la totalidad presente, cada una de cuyas categorías –económica, sexual, política, privada, tecnológica, ideológica, religiosa– se ha convertido, en cualquiera de sus puntos, en objeto de representación ficticia. Por último, y por culminación lógica, la magnitud de las *données* disponibles, la ola desbordante de hechos y acontecimientos, acabó por convertirse en objeto y mito central de la novela. Esto es lo que ocurre en Proust y en *Ulises*, la imaginación que, empachada y triunfante, da vueltas alrededor del compendio, la *summa* de la civilización europea.

El exceso trajo consigo una reacción natural. Las pocas novelas que importan después de Joyce, que exploran nuevas posibilidades del *género* o educan nuevos ecos en el lector, aturden por la reducción del enfoque, por la resolución implícita de abordar la realidad con cautela. Al igual que Klee, Kafka se mueve en una emboscada total, como si nada fuera sólido ni estuviera al alcance de la voz racional, como si por debajo de los pies la tierra se viese sacudida por una constante agitación.

> Las horas antes de la aurora fuimos despertados por el temblor. Mi casa estaba en un acantilado. Aquello era capaz de desprender los estantes llenos de libros, romper las botellas ordenadas...

Estas palabras de William Empson, acaso sean el lema de la nueva situación. *La muerte de Virgilio*, de Broch, única obra de ficción que cabe no alejar demasiado de Joyce, concentra su fantástico significado de realización y expresión en torno de un único punto que se desvanece, el instante del paso a la muerte, de la momentánea transición a lo que no puede narrarse porque se encuentra situado a un ápice más allá del lenguaje. El *Doctor Fausto*, de Mann, representa un viraje no sólo porque arguye mediante sutil y trágica implicación la preeminencia de la música sobre el lenguaje y la narración verbal, con sus modos polifónicos y su libertad a partir de presupuestos realistas, sino porque manifiesta que la forma clásica y las aspiraciones de la novela son inseparables de los prejuicios de una cultura humanista, de clase media, cuya ruina es ruina conjunta. (Según esto, no es casual que la crítica que la revolución comunista hizo de los valores del pasado humanista tuviera forma de novela, *El doctor Zivago*; mientras que la crítica forjada en nombre del futuro desde el interior de un lenguaje colectivo hubo de corresponder a los versos líricos de los poetas jóvenes.)

Lo que viene a informarnos, de manera muy sencilla, de que existe una crisis de la novela. Conocemos bien las negativas, la afirmación de que se escriben buenas novelas, que todo gran *género* literario ha sido siempre acusado de decadencia, que ni escritores ni lectores de prosa de ficción advierten ninguna condición aciaga. Muy bien. La respuesta sigue siendo: sí, pero... En cualquiera de los extremos del espectro, ya se trate de las autóctonas e histéricas autenticidades del reportaje-ficción, de la conversión del ojo en cámara oscura o del *nouveau roman*, con su naturalismo fetichista y su neutralidad moral, es perceptible el sentido de la torpeza. Habla también por su cuenta la estrambótica economía del negocio editorial. Haciendo un cálculo superficial, el número de novelas que se publican diariamente en Europa y Estados Unidos es aproximadamente de diez. De ellas, el ruido es efímera basura cuya inmediata desaparición está calculada de antemano. Las nueces están constituidas por las novelas presumiblemente interesantes: se las puede ver en mitad de una azarosa carrera por el triunfo en que sólo una minúscula proporción puede sobrevivir. Teniendo que comentar a la semana media docena de nuevas obras de ficción «serias», el crítico no hace sino un trabajo superficial y absurdamente apegado a la moda. A menudo, el éxito o el fracaso es pura cuestión de azar. Pero el fracaso es irremediable. La ley de la oferta y la demanda es tal que la novela censurada o inadvertida desaparece de

la atención del editor y del escaparate del librero en un solo día o, como mucho, al cabo de tres semanas. El siguiente paso es el saldo o la conversión en nueva pasta de papel. La saturación está obviamente muy cerca. Significativamente, las estadísticas de los nuevos libros publicados y vendidos durante los últimos cinco años en Inglaterra (donde las cifras son más de fiar) manifiestan un inequívoco declinar de la ficción, una vuelta del público culto a la historia, la biografía, la ciencia y también la polémica.

Pero éstos son datos externos.

La novela está doblemente minada. Primero, por el cambio en la naturaleza, en la disponibilidad del orden imaginativo, de aquella realidad social y psicológica en que los novelistas encuentran su materia prima. Probablemente *Ulises* sea el último intento coherente de una *summa mundi*. La crónica de Faulkner es ya deliberadamente estrecha, astutamente alejada de la fábrica y palestra de lo esencialmente contemporáneo. El ritmo y la complicación de la experiencia humana en la sociedad urbana y tecnológica han aumentado considerablemente durante los últimos cuarenta años. Lo que Goethe previó en el prólogo del *Fausto*, lo que Wordsworth temió en el prefacio de las *Baladas líricas* y el soneto de 1846 acerca de los «Libros ilustrados y periódicos» se ha convertido en lugar común: la dramática función «totalizadora» de la política moderna y los hechos económicos, la velocidad y autoridad gráfica con que se introducen en nuestra casa, en nuestras venas, en nuestro cerebro merced a unos medios de reproducción instantánea, el desolador «periodismo» que es nuestra propia existencia han reducido taxativamente la frescura, el criterio de nuestra capacidad imaginativa. Con su anhelo de excitar y mantener nuestro interés, la novela compite hoy con los medios informativos en esa presentación dramática de lo «más auténtico», lo más fácil de digerir para nuestra sensibilidad, cada vez más abotargada e inerte. Para competir como sea con las chillonas alternativas de la televisión y el cine, la fotografía y los fonógrafos, la novela ha tenido que encontrar nuevas áreas de asombro emocional: más exactamente, la novela seria ha tenido que echar mano de recursos comunes anteriormente explotados por la porquería-ficción. De aquí el sadismo compulsivo y el erotismo de tantas novelas actuales.

Más esencialmente, en lugar de domeñar el fondo documentador, de seleccionar y reorganizar para su propio provecho artístico y crítico el ingente material de nuestra vida, el novelista se ha convertido en un testigo acosado. No es amo sino siervo de sus observaciones; la transición puede localizarse en Zola. La gran masa de ficción corriente es mero reportaje: menos convincente, menos aguda, menos llamativa para el recuerdo que las obras normales de historia, de bio-

grafía y de narración social y política. Por una absurda aunque irrebatible lógica, las revistas de gran tirada que suministran romances sentimentales o cuentos de miedo prefabricado, se llaman ahora a sí mismas «ficción verdadera».

La variación del condimento de la vida, el poder de los medios informativos que manipulan y suministran ese condimento –para la mayoría de los hombres educados por los medios de comunicación y la cultura urbana el mundo tiene el aspecto que los periódicos y la televisión eligen para presentarlo– influyen en la novela de una forma secundaria aunque no menos importante.

Los *géneros* literarios poseen un contexto específicamente económico y social. Ya no podemos separar la épica heroica del carácter particular de un prefeudalismo aristocrático y exclusivista, como tampoco el teatro de Racine y de Molière del complicado equilibrio de absolutismo y naciente clase media del XVII francés. Como nadie ignora, el auge y primacía de la novela en prosa están estrechamente relacionados con el auge y primacía de la burguesía posrevolucionaria. En su núcleo moral y psicológico, en la tecnología de su producción y distribución, en su vida doméstica, en el ocio y costumbres lectoras que pidió a su público, la novela fue la compañera de la gran era de la burguesía industrial y mercantil. *Floruit* de 1830 a 1930, de Balzac a Proust y Joyce. Esa era ha quedado obviamente sobrepasada, reventada por dos guerras mundiales y el declinar del dominio económico de Europa. Los nuevos aspectos de la historia –lo colectivo, las razas confundidas y antagónicas, la enorme movilidad, la orientación científica– son ya distinguibles, aunque sus cualidades y su peso son difíciles de apreciar. El individuo culto de clase media, que compra una novela en una librería de la que es asiduo y la lee en la tranquilidad de una habitación de su propia casa (rodeado de un silencio que cobra enorme significado) constituye un complejo en que se dan cita privilegios económicos, estabilidad, salvaguardas psicológicas y aquellos gustos deliberadamente pulidos de los que Thomas Mann fuera el último valediciente, irónico y plenamente representativo.

De aquí que el libro de bolsillo, con su formato contemporáneo, sea un significativo fenómeno de transición. Da cuenta tanto de los triunfos como de las ilusiones de la ilustración nueva, posburguesa. Lleva el potencial de la gran literatura a un gran número de posibles lectores, a menudo de medios limitados. Pero su forma física es intrínsecamente efímera; no sirve para una biblioteca privada; su bajo coste, su atractivo visual y su facilidad de adquisición pueden haber creado una situación en que muchos son los comprados pero pocos los leídos. Fundamentalmente, la experiencia literaria queda «empaquetada» junto con tantas otras cosas en el meollo de nuestra vida

tecnológica. Los libros de bolsillo no acicatean al hombre para que haga sus propios descubrimientos, no lo empujan a participar en ese diálogo personal con un escritor que se entabla en el conjunto de unas obras completas y en aquellos lugares donde lo olvidado o lo menos conseguido ocupa su lugar calificador junto a los clásicos. Un poco de polvo y de búsqueda dificultosa forman parte de la ilustración auténtica, de aquella que hemos descubierto raspando los anaqueles con las uñas. (Hace poco pagué tres libras por doce volúmenes de George Eliot en perfecto estado. El librero me hizo notar que habían pasado prácticamente desapercibidos, mientras que una novela en particular, editada en una colección de bolsillo singularmente cara, con un prefacio muy al día y una presentación bastante pintiparada, se había vendido rápidamente. ¿Para proceder a su lectura?, preguntamos. ¿O para encajar con el alegre tono del papel decorador y convertirse en objeto estatuido dentro de esas colmenas en que tantos de nosotros vemos transcurrir nuestras existencias falsamente brillantes?)

¿Qué, entonces, para después de la novela? He sugerido en otro lugar que, en una era de medios de información electrónicos y predominantemente visuales y en mitad de las insurgentes sociedades de masas, el drama –y especialmente el drama abierto a la crítica y participación del público– tiene un inmenso futuro. Más que ningún otro *género*, el teatro puede organizar, explorar y simbolizar la conciencia de una comunidad en desarrollo. Y puede, con mucha precisión, estimular en su público el paso de pautas de representación preilustradas a otras ilustradas, combinando en su armazón flexible todos los lenguajes, desde la danza, el mimo y la música hasta los códigos verbales más pulcramente estilizados.

Pero en la cultura occidental, con su carácter urbano y tecnológico, el *género* representativo de la transición parece ser una poética del documento o «posficción».

Cuando declina una forma literaria de arraigo, sus energías y estímulos no se dispersan rápida ni enteramente. Por el contrario, sirven de acicate para las nuevas modalidades. Así, los hitos de la épica heroica (incluso la *Ilíada* y la *Odisea* fueron casos tardíos y resumidos) penetraron con ímpetu en el lenguaje, la codificación de mitos y los versos heroicos de la tragedia griega. En la creciente seguridad de la novela, en su articulación de talante, medio y tono, advertimos el legado del drama en decadencia. Congreve y Sheridan no tuvieron sucesores adecuados en la escena inglesa; pero su manejo del diálogo y las crisis privadas es vital en el arte de Jane Austen. Aunque en sí misma no se trate sino de una cualidad muy interesante, la novela ha desarrollado y puesto a disposición de otros modos literarios una lar-

ga lista de ideales y recursos técnicos. Podemos verlos en funcionamiento en todas las variedades de lo que no es ficción.

En las biografías modernas y los escritos de historia hay un buen trecho de colaboración (casi podríamos decir de colusión) entre el material de los hechos y una retórica particular de presentación vívida. Escenario atiborrado de colorido, psicología dramática, diálogos imaginarios –artimañas derivadas de la novela– son puestos al servicio de los archivos. El problema no es el de la viveza estilística, sino el de las inevitables manipulaciones que el idioma y la psicología de la novela provocan en la evidencia histórica. La sociología, sobre todo en sus versiones más populares e influyentes, se hace sentir pesadamente en la concreción dramática y las personificaciones de la ficción. La fuerza latente de la idea de ficción puede verse incluso en los apaños más «objetivos» y neutrales de datos sociológicos. *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, es, sin duda, una honesta selección de grabaciones magnetofónicas; pero, una vez ordenadas éstas y, en un sentido real, «oídas» por el oyente particular, la crudeza de la vida adquiere el orden acumulativo de la novela.

En este *género* característicamente contemporáneo que podría llamarse «alto periodismo», las técnicas heredadas de la novela juegan un papel decisivo. La mirada del periodista político y social es heredera directa de la mirada del novelista. De aquí que la estilización inevitable, el dramatismo mendaz o la edulcoración sentimental sobrepasen con mucho las cualidades propias de un testigo escrupuloso. Muchas de las interpretaciones e informes que se nos ofrecen con respecto a las causas de los actos políticos y de la conducta de las personas de renombre caen en las convenciones dramáticas de la novela realista, convenciones reducidas ya a cliché.

Las prometedoras cualidades novelísticas de viveza, emoción organizada y representación directa reciben también homenaje en una buena porción de escritos científicos que pasan sin pena ni gloria. La nuestra es una deslumbrante época de didactismo, de libros que nos enseñan muchas cosas de la profundidad de los océanos, de los mensajes de las estrellas, de microbiología o de arqueología. Y lo hacen con una prosa tan esmerada y garbosa y con tanta expresividad que inmediatamente se relacionan con las argucias dramáticas o poéticas del aprendizaje y documentación de la ficción. Nuevamente, Thomas Mann es el maestro de la transición: la musicología en *Doctor Fausto*, la morfología, la botánica y la cosmología tan elegantemente conjuntadas en *Felix Krull*, van más allá de la incorporación de lo técnico y lo «abstracto» al núcleo de la novela clásica. Son modelos preliminares de un nuevo virtuosismo de la exposición al profano de informaciones especializadas y científicas.

En resumen: en este punto de la cultura occidental hay una masa de no ficción cuyas cualidades particulares de viveza dramática e instancia psicológica derivan del hecho de que tiene a sus espaldas la mejor época de la novela. En términos de De Quincey, la distinción entre la «literatura de conocimiento» y la «literatura de poder» ha dejado de ser obvia o tajante; siempre que le resulta posible, y a menudo pasando por alto sus cometidos teóricos o morales, el conocimiento arrastra al poder. Considerando el período de *haute vulgarisation* que precedió a la Revolución francesa, uno se pregunta si tales períodos –una sociedad que se empeña en hacer inventario de sus habilidades– son precursores lógicos de las crisis políticas y sociales. ¿Cosechan las sociedades antes de las tormentas?

Aunque el «documental poético», sea en el presente el modo dominante en que se concentra gran parte de la mejor prosa general y usurpe el mercado lector de la ficción seria, no se trata de un género muy significativo. No puede ir mucho más allá de lo que va si no es a costa de florituras o premuras destinadas a rendir más de lo que valen. Por otro lado, precisamente donde se muestra honrada para con el estado normal de erudición política, científica o histórica, esta «literatura de conocimiento» tiene sus aledaños arcaizantes: los hechos cambian casi con la misma velocidad con que nos son presentados. Uno valora el elocuente recibimiento que prodigan al lector la ciencia, la historia, la sociología y cuantas técnicas tengamos que conocer para seguir adelante en la vida. Pero la vida esencial de la forma literaria tiene canales más subterráneos y pertinaces.

Nuestra cultura ha visto el auge y decadencia de la épica y el «gran» drama; ha visto el abandono de la poesía de una función central mnemotécnica o argumentadora, en la sociedad; en la actualidad es testigo de que la novela sufre un colapso con respecto a objetivos esenciales. Pero hay otras posibilidades de forma, otras maneras de expresión cuyo funcionamiento no es perceptible a simple vista. En el desorden de nuestros asuntos –un desorden empeorado por la aparente coherencia del *kitsch*–, nuevas modalidades de información, nuevas gramáticas o poéticas de la introspección se hacen visibles. Están aisladas y se limitan a tantear. Pero existen como esos cúmulos de energía radiante alrededor de los cuales se nos dice que se concentra la materia en el turbulento espacio. Existen, aunque se trate sólo de unos cuantos libros más bien solitarios y poco comprendidos.

La lista completa no es lo que importa. Cualquiera puede añadir uno o quitar otro bajo el impulso de sus propios gustos. De lo que se trata es del factor común que existe en esos libros: la búsqueda de nuevas orientaciones (lo que solemos llamar lógica) del lenguaje, y en

un sentido más amplio la búsqueda de una nueva sintaxis con que atemperar la realidad en la momentánea aunque viva ordenación de las palabras. Hay libros, aunque no muchos, en los que las antiguas divisiones de prosa y verso, diálogo y voz narradora, lo documental y lo imaginario, resultan hermosamente irrelevantes o falsas. Tal y como para un nuevo enfoque del impresionismo comenzaron a ser irrelevantes los criterios de verosimilitud convencional y perspectiva común. Desde su aparición entre finales del XVIII y principios del XIX, son libros que no facilitan pronta respuesta a la pregunta: ¿qué clase de literatura soy? ¿A qué género pertenezco? Obras de tal modo organizadas –tendemos a olvidar el imperativo vital contenido en esta palabra– que su forma de expresión es integral sólo respecto de sí misma, que modifican, por mera existencia la noción de la cantidad de significado que puede comunicarse.

Blake puede venir a cuento: por la cólera de sus formas herméticas, por su absoluto y continuo replanteamiento de espacios personales y complejos, en parte aforismos, en parte prosa musical, en parte verso épico tan vertiginoso y desconcertantemente tenso que los párrafos alcanzan un efecto de prosa poética o *prose libre*. También a causa del uso que hace del arte: no para ilustrar o comentar desde el margen sino en tanto que compañero activo del lenguaje en el interior de una exposición total. Los dibujos de Blake mantienen una estrecha relación con los poemas cuando no se lanzan de cabeza a la firme radiación de la visión inefable. Su estado incompleto, la fluidez del trazo hasta desbordar el encuadre es igual que el estado incompleto de muchos de los textos visionarios de Blake. Cuando imagen y palabra están juntas, se influyen con sugerencia dinámica de nuevos significados y relaciones nuevas. Se ha dicho que el fracaso de Blake, la caída de la jubilosa eficacia en lo chocante y lo caótico, deriva de la ausencia de eco responsable, de la existencia de adecuada «colaboración social» en su mundo. Así, «muy pronto renunció a publicar en cualquier sentido serio». Pero parte de las razones pueden ser más radicales. Como Mallarmé, pero con mayor franqueza en su necesidad, Blake estaba luchando por una nueva forma de libro conjunto, nuevas interacciones de la tipografía y la sintaxis, del lenguaje y el espacio, de los medios gráficos y códigos verbales. Esto se ve en el *Descriptive catalogue* de 1809 y en el *Grupo de Laocoonte* (esculpido hacia 1820), con su utilización del hebreo, el griego y el inglés, sus racimos aforísticos en diversos puntos de la composición, su orladura de frases lapidarias. Sé que en el XVIII hay precedentes y contemporáneos análogos a esta especie de encaje pictórico-poético; pero Blake sigue vivo.

Kierkegaard se torna aquí obviamente importante. Cada uno de los fragmentos que desgajó del discurso maravillosamente tenaz de su

intelecto, aquello que Donne habría llamado «diálogo de uno», lleva la huella de un diseño céntrico, secreto pero coherente, de una lógica y arquitectura literarias tan idóneas y elásticas que pueden contener y expresar las grandes fuerzas de la duda y la renovación de sus meditaciones. No remató ni hizo público este diseño; quizá lo viera sólo de manera vacilante. Pero *La alternativa*,* la dramática espiral de las parábolas de *Temor y temblor*, la síntesis de lirismo íntimo y dialéctica filosófica, de dolor y lógica de los libros de Kierkegaard comunican el impacto de una nueva forma, como ocurre con el carácter incompleto y los diferentes alineamientos posibles de los *Pensamientos* de Pascal. Después de Kierkegaard, las convenciones de los argumentos filosóficos han quedado tan «abiertas», tan sujetas a revisión como la forma de los árboles después de Van Gogh.

Una necesidad de hacer improcedente toda expresión, tan tenaz que concluye con el silencio inevitable, rige las formas de Nietzsche. En el estilo de Nietzsche, en el aspecto experimental de sus sucesivas obras, la pujanza de nuevos sentimientos y exigencias filosóficas en las modalidades tradicionales de presentación es constante. Si se intenta reelaborar los fragmentos aforísticos de *Aurora* o *Más allá del bien y del mal*, una fuerza de localización necesaria hace valer sus derechos. Las discontinuidades, que mantienen alerta y vulnerable al lector, engranan una lógica implícita, a la manera de limaduras de hierro sobre un imán oculto. *Zarathustra* está, en cierto sentido, casi pasado de moda: rapsódico, lleno de cadencias orientalistas y estrofas bárdicas, puede encontrarse por todo lo ancho y largo del siglo, de Ossian a Whitman y Renan. Pero en otro sentido la obra es profundamente original. Proclama, como el famoso dístico de Ungaretti, *M'illumino d'immenso*. Traduce argumentos filosóficos en musicales. Posee textura polifónica en que diferentes estilos y modos literarios proceden conjunta, casi simultáneamente. Hay grandes fugas de pensamiento que conducen al efecto particular de resolución musical: energía no reconciliada reposa en su interior. Esta usanza musical, no por sonoridad superficial o engañifas rítmicas, sino en calidad de modelo de los actos de un intelecto que bucea en el lenguaje –como un lenguaje mayor concomitante que convirtiera la conciencia del escritor en enraizado sentido bilingüístico– es vital tanto para Kierkegaard como para Nietzsche (y este último era, efectivamente, músico). Precisamente como también son vitales para la sintaxis poética de Blake la línea y el color.

* Tal es el título castellano (el original es *Enter-Eller: «O... o...»*) de esta obra, de la que el conocido «Diario de un seductor», por ejemplo, no es más que un fragmento. *(N. del T.)*

En resumen: dondequiera que luche la estructura literaria por nuevas potencialidades, dondquiera que sean amenazadas las viejas categorías por impulsos sinceros, el escritor habrá de llegar a una de las principales gramáticas de la percepción humana: arte, música o, más recientemente, matemáticas.

Otros ejemplos hay de formas en ciernes, de estilo anárquico que se dirige hacia una disciplina nueva que cualquiera desearía contemplar. Péguy es una figura menor y un matasiete del lenguaje. Pero su conato de retardar el paso natural del francés, de dar a la prosa de *Nôtre Jeunesse*, *Victor-Marie* y *Comte Hugo* una dirección erosionadora y poderosa, semejante a la lava, es algo más que retórica. Péguy quiere hacer la lógica de la persuasión visceral y hechizante como no se había hecho desde antes de Descartes. Las pruebas emergen de entre la vehemencia de las aseveraciones, de cada insistencia que regresa en espiral a su premisa. Sus ensayos y libros no tienen parangón; bestias parsimoniosas que agobian el intelecto.

Karl Kraus fue, como Péguy, un panfletista, un hombre que hizo proclama de toda ocasión periodística. Pero *Los últimos días de la humanidad* es más que eso. En parte drama ciclópeo, en parte diálogo filosófico, en parte folletón lírico, da cuenta de un desequilibrio crítico entre los tradicionales géneros literarios y la voz y cualidad de la época histórica. Afirma, a su exorbitante manera, que ni el drama poético ni el realista, ni el ensayo ni la novela pueden enfrentarse. Que sus formas establecidas han proporcionado la mentira por la informe ferocidad de las realidades política y social. Hay en Karl Kraus sed de «forma total», *Gesamtsprachwerk*, aunque carecía de la invención y la «capacidad negativa» necesarias para sustentarla.

En cambio, pudieron haberse dado en Walter Benjamin, de no haber tenido muerte tan prematura, tras una vida demasiado atormentada por las previsiones. Los ensayos de Benjamin, con su resolución de hacer de la crítica literaria una forma casi lírica, un espejo creador de imágenes, pertenecen al tema presente. Así ocurre en *Vexierbilder und Miniaturen*, y en el ensayo sobre París, instigado por los *Cuadros parisinos* de Baudelaire, cuya estructura es un duplicado de la ciudad, barrio tras barrio, con repentinas e imprevistas avenidas o desolados callejones entre ellos. En un ensayo temprano, Benjamin habla de la opacidad necesaria del lenguaje, de la dificultad que afronta el escritor debido a que cada idioma habla sólo consigo mismo, comunicando exclusivamente su propia esencia. Así, el escritor que tenga algo nuevo que experimentar y decir deberá forjar a martillazos su propio lenguaje golpeando a contrapelo o quizá solamente hacia uno de los lados de la armazón convencional de las palabras, signos, gramáticas. De lo contrario, ¿cómo podría oírsele?

Este rechazo de la suficiencia de las formas literarias establecidas, este deseo de hacer de cada libro un libre y no obstante necesario *género*, deseo también de sacar a relucir la impronta del «habla» musical y matemática para referirse al estilo literario, se contiene en la obra de Broch. En tan rico y sin par acierto que no se puede manejar de forma resumida. Encontramos ya en Los *sonámbulos* un ayuntamiento de ficción y ensayo filosófico. En *Los inocentes* encontramos no sólo una corroboración del verso y la novela corta sino también un diseño ficticio construido en torno de un eje musical (*Don Giovanni* de Mozart sirve para dar a la narración su estructura implícita). *La muerte de Virgilio* está compuesta a la manera de un cuarteto para cuerdas, pues la prosa de los diferentes fragmentos imita el modo y los ritmos de los movimientos musicales correspondientes. En Broch el experimento técnico surge, como ocurre cuando no se hace por mor de frivolidad, de la necesidad moral, de la necesidad de encontrar símbolos y formas que convengan al dolor, la ira o la conmoción profética del intelecto que explora. Hacia el final de su vida, Broch se sintió más y más inclinado hacia las matemáticas y el silencio (pues las matemáticas son, en cierto sentido, el lenguaje del silencio).

No es una casualidad. Toda la tradición radicalmente experimental a que me he estado refiriendo lleva en su interior un potencial de silencio, la posibilidad reconocida de que la literatura puede ser insuficiente. Quizá nuestra cultura haya derrochado palabras. Quizá haya abaratado o malgastado lo que de seguridad perceptiva y de valor numínico contuvieron aquéllas alguna vez. Esta observación alude indirectamente a la distinción de culturas locuaces y culturas lacónicas pergeñada por Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*. Cuestión que se encuentra de manera más sobresaliente en *Lo crudo y lo cocido*, que afirma que la música es superior al lenguaje, aun siendo inteligibles e intraducibles ambos, y que está al propio tiempo organizado según modelos musicales: obertura, temas y variaciones, cantata, interludio sinfónico.

Por dondequiera que ribetee los límites de la forma expresiva, la literatura arriba a las playas del silencio. En esto no hay nada místico. Sólo la observación de que el poeta y el filósofo, por haber investigado el lenguaje con la mayor precisión e iluminación, han advertido, y hecho que el lector lo advierta con ellos, la existencia de otras dimensiones que no pueden abarcarse con las palabras. Para Broch ésta es una forma de decir que la muerte tiene otro lenguaje. Alcanzada mediante la filosofía lingüística y la lógica formal (la lógica es una de las prosodias del intelecto, una de sus maneras de escudriñar el mundo), la frontera es lo que dijo Wittgenstein: aquello de lo que no podemos hablar hay que callarlo.

El *Tractatus* es un ejemplo gráfico de la clase de libro, formas y movimientos de espíritu que estoy tratando de definir. Está hecho de aforismos y números, como si tomara prestado algo de otra especie de certidumbre. Hace de su sintaxis un idioma y un objeto de duda y tasación rigurosa. Wittgenstein tiene capacidad de poeta cuando hace que cada palabra parezca nueva y pletórica de vitalidad encajonada, posiblemente destructiva. Diversos puntos del *Tractatus*, con su economía imaginista y sus efectos tipográficos, pueden leerse como un poema. Y como los *Sonetos a Orfeo*, de los que es propincuamente contemporáneo, nos recomienda el silencio.

Si tomamos juntos todos estos elementos –la determinación de tejer estilo y *género* único en la ocasión particular, la proximidad de música y matemáticas respecto del sentido que para el escritor tiene el propio medio, el atisbo (surgido directamente del lenguaje) de que estamos cerca del silencio (o núcleo de lo mágico, como se quiera)–, un nombre descuella por sí solo, una metáfora por la que mantener la atención sobre estos libros. Las relaciones entre los objetos sólo se captan con pleno sentido de causa cuando se reconoce unánimemente la clase a que pertenecen. Así, podemos ver esta serie aparentemente discontinua, idiosincrásica, que comienza en la región de Blake y Kierkegaard y continúa hasta Wittgenstein, y podemos verla formando parte de una nueva forma. Yo la llamaría «*género* pitagórico».

No sólo por la música y los números, su poética metafísica y las frecuentes meditaciones acerca del silencio y la muerte: también por la filosofía presocrática –o lo que hemos deducido de la siempre dudosa y, por tanto, vital ordenación de los fragmentos–, que recuerda el tiempo en que la forma literaria era un acto de magia, un exorcismo del antiguo caos. Tiempo en que la metafísica y la mineralogía rimaban sus frases y las palabras poseían la sosegada fuerza de la danza. Los libros que he citado son como chispas del fuego de Heráclito.

Pitágoras y Heráclito aparecen a menudo en *El principio Esperanza*, y cuanto he dicho puede leerse como nota a pie de página de uno de los aspectos de la obra de Ernst Bloch. He querido sugerir que es quizá el escritor vivo* más importante de cuantos pertenecen al género pitagórico.

La importancia de Ernst Bloch para el historiador enrolado en las filas de la utopía marxista, para el epistemólogo y el estudioso de las leyes naturales, para el *Kulturphilosoph* y el historiador de la mentalidad judeogermana del siglo XX es obvia. Pero una sustanciosa parte de su obra afecta al crítico literario y al estudioso del lenguaje. En

* Bloch falleció en 1979. *(N. del T.)*

obras tan tempranas como los ensayos de 1912-1917 y el *Thomas Münzer, teólogo de la revolución*, Bloch hace del acto de escribir una moribundia peculiarmente individual. Aunque fuertemente influido por el expresionismo, la primera prosa de Bloch posee ya su propia insistencia bruscamente lírica. En su estilo maduro, hay páginas que, por su brillantez sutil, podrían alinearse junto a las de Hölderlin y Nietzsche. Al igual que otros –escasos– maestros del alemán, ha roto las normas de la sintaxis alemana, por lo general engolada y grumosa.

El principio Esperanza no se parece a ningún otro libro. No hay designación disponible para su forma ni para su tono, dados su rango fantástico y su lógica metafórica. En su primera página encontramos número y espacio (equivalentes tipográficos del silencio), encabezamientos llenos de brusco misterio y tres párrafos en prosa, el siguiente más largo que el precedente, como si se siguiera un modelo de estrofas. La página produce una necesidad insospechada y la determinación de darle univocidad. La primera frase está dispuesta en grandes caracteres, como una alborada para el intelecto que inicia su gran viaje: «Comenzamos de vacío». Éste es el lema de la forma pitagórica. El libro que mañana comenzaremos deberá ser como si antes de él no hubiera existido ninguno, nuevo y escandaloso como el sol matutino.

EL LENGUAJE DE LAS TINIEBLAS

El milagro hueco[1]

De acuerdo: la posguerra alemana es un milagro. Pero un milagro verdaderamente curioso. En la superficie hay un frenesí vital soberbio; en el fondo una quietud extraña. Prosigamos: olvidémonos por un instante de la maravilla de las cifras de producción: hagamos oídos sordos al trepidar de los motores.

Lo que ha muerto es el idioma alemán. Abrid una revista y observaréis la marca de libros populares y pedagógicos que inunda las casas editoras; escuchad una de las nuevas obras de teatro alemanas, atended lo que dicen así sea por la radio o en el Bundestag. Ya no es el idioma de Goethe, de Heine, de Nietzsche. Ni siquiera el de Thomas Mann. Algo inmensamente destructivo ha tenido lugar en su seno.

1. Como era de temer, este ensayo, escrito en 1959, hizo mucho daño y provocó antipatías. Ni siquiera hoy han acabado en Alemania las polémicas y los malentendidos. El periódico *Sprache im technischen Zeitalter* dedicó un número a la cuestión y nuevas disputas volvieron a ponerse en el tapete con motivo de las charlas que los escritores alemanes del *Grupo 47* dieron en Estados Unidos durante la primavera de 1966. El estamento académico, al que de algún modo pertenezco, vio el asunto de un modo particularmente adverso.

Si vuelvo a publicar «El milagro hueco» es por la sencilla razón de que creo que las relaciones entre el lenguaje y la inhumanidad política son muy importantes; y porque creo que puede verse con apremio concreto y trágico con respecto a los usos del alemán durante el período nazi y durante el olvido acrobático que siguió a la caída del nazismo. De Maistre y George Orwell han escrito de la política del lenguaje, de que la palabra puede perder su significado humano cuando está sometida a la presión de la bestialidad política y la mentira. No obstante, apenas hemos comenzado a aplicar en la historia del lenguaje y los sentimientos los resultados de esas consideraciones. Casi todo está por hacer.

También vuelvo a darlo a las prensas porque creo que su tónica general de argumentación es válida. Cuando lo escribí no conocía la notable obra de Victor Klemperer *Aus dem Notizbusch eines Philologen*, publicada en Berlín oriental en 1946 (vuelta a publicar por la Joseph Melzer Verlag, Darmstadt, con el título de *Die unbewältigte Sprache*). Con muchos más detalles de los que yo soy capaz de proporcionar, Klemperer, experimentado lingüista, describe el hundimiento del alemán en la jerga nazi y el fondo histó-

Hace ruido. Aunque comunica, no crea la menor sensación de comunión.

Los idiomas son organismos vivos. Infinitamente complejos, pero organismos a fin de cuentas. Contienen cierta fuerza vital, cierto poder de absorción y desarrollo. También pueden experimentar la decadencia y la muerte.

Un idioma tiene en su interior el germen de la disolución de muy diversas maneras. Los actos mentales que fueran otrora espontáneos se vuelven usos mecánicos y fríos (metáforas muertas, símiles en conserva, clichés). Las palabras se tornan más y más ambiguas. En vez de estilo hay retórica. En vez de uso común y preciso, jerga. Extranjerismos y radicales foráneos dejan de enriquecer el flujo sanguíneo de la lengua indígena. Se limitan a ser engullidos permanecen como intrusiones extrañas. Todos estos fracasos técnicos convergen en un fracaso sustancial: el lenguaje deja de configurar el pensamiento para proceder a embrutecerlo. En vez de forjar las expresiones con eficiencia y la mayor energía disponible, éstas quedan disueltas y dispersa la carga emocional. El lenguaje deja de ser una aventura (un lenguaje vivo es la más elevada aventura de que es capaz el cerebro humano). En pocas palabras, el idioma deja de estar vivo: se limita a ser hablado.

Esta situación puede durar mucho tiempo; véase el latín, que se siguió usando durante mucho tiempo después de haberse secado las fuentes vitales de la civilización romana. No obstante, una vez sucede se convierte en algo esencial que la civilización respectiva no podrá recuperar jamás. Y eso ha sucedido en Alemania. Ésta es la razón de que en el núcleo del milagro de la resurrección material de Alemania exista un embotamiento espiritual tan profundo, una sensación tan insoslayable de trivialidad y disimulo.

---

rico-lingüístico del mismo. En 1957 apareció en Alemania un pequeño léxico del alemán nazi: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, compilado por Sternberger, Storz y Süskind. En 1964, las sugerencias que yo había hecho a fin de realizar un estudio más detallado dieron fruto en *Vom «Abstammungsnachweis» zum «Zuchtwart»*, de Cornelia Berning. Dolf Sternberger ha vuelto sobre la cuestión en su ensayo *«Mass/stäbe der Sprachkritik»*, perteneciente a *Kriterien* (Frankfort, 1965). En *El vicario* de Hochhuth sobre todo en las escenas referidas a Eichmann y sus compinches el alemán nazi es ofrecido con su precisa y nauseabunda expresividad. Lo mismo hay que decir de *La indagación* de Peter Weiss y, tal como intento ponerlo de manifiesto en «Una nota acerca de Günter Grass» que sigue a este ensayo, de *Años de perro*.

En los últimos diez años ha dado comienzo un nuevo capítulo de la compleja historia del idioma alemán y de sus articulaciones de la realidad política. La Alemania del Este vuelve a desarrollar gran parte de aquella gramática de la mentira, de las simplificaciones totalitarias, que a tan alto grado de eficacia llegaron durante la época nazi. Las murallas pueden separar las dos mitades de una ciudad, pero también las palabras de su contenido humano.

¿Qué ha llevado la muerte al idioma alemán? He aquí un fragmento de historia fascinador y complicado. Comienza con el hecho paradójico de que el alemán estuviera de lo más vivo antes de que existiese un Estado alemán. El genio poético de Lutero, de Goethe, de Schiller, de Kleist, de Heine y en parte de Nietzsche es anterior al establecimiento de la nación alemana. Los maestros de la prosa y la poesía alemanas eran hombres que no habían sido atrapados por el dinamismo de la conciencia nacional prusiano-germana que se desarrollará después de la fundación de la moderna Alemania en 1870. Fueron, como Goethe, ciudadanos de Europa, habitantes de principados demasiado pequeños para sentirse conmovidos por las ínfulas del nacionalismo. O, como Heine y Nietzsche, individuos que escribían fuera del país. Ésta es una verdad que ha seguido imperando en la mejor literatura alemana incluso de tiempos recientes. Kafka escribió en Praga, Rilke en Praga, París y Duino.

El idioma y la literatura oficiales de la Alemania de Bismarck contenían ya los elementos de la disolución. Era la edad de oro de los historiadores partidistas, de los filólogos y los metafísicos incomprensibles. Mandarines del nuevo imperio prusiano que parieron aquel horroroso remiendo de ingenuidad gramatical e insulsez que convirtió lo alemán en sinónimo de lo plúmbeo. Los que escaparon al bautismo prusiano del idioma fueron los rebeldes y los exiliados, como aquellos judíos que fundaron una brillante tradición periodística, o Nietzsche, que escribió en el extranjero.

Pues al academicismo y engolamiento del alemán que escribían los puntales de la educación y la sociedad entre 1870 y la Primera Guerra Mundial, el régimen imperial añadió sus propias virtudes de pompa y mistificación. El «estilo Potsdam» practicado en las cancillerías y entidades burocráticas del nuevo imperio era una mezcla de grosería («el estilo franco del soldado») y altos vuelos de *grandeur* romántica (la nota wagneriana). Así, la universidad, la burocracia, el ejército y la corte se combinaron e hicieron practicar al idioma alemán una instrucción con herraduras que introduciría en él usos y costumbres no menos peligrosos que los que introduciría en la ciudadanía alemana: la terrible debilidad por las fórmulas y los clichés pomposos (*Lebensraum*, «el peligro amarillo», «las virtudes nórdicas»); una reverencia automática ante la palabra larga o la voz alta; un gusto fatal por el *pathos* con sacarina *(Gemütlichkeit)* bajo el que se escondía cualquier cúmulo de crudezas y frustraciones. En esta educación de furrielería la renovada escuela de filología germana jugó un papel curioso y complejo. La filología ubica las palabras en un contexto terminológico más antiguo o estrechamente reticulado, no en el de los propósitos y las normas morales. Esto da al lenguaje formalidad pero no forma.

No puede ser mero accidente que la estructura esencialmente filológica de la educación alemana prestara servicios tan leales a Prusia y al Reich nazi. La descripción más nítida de este paso de las aulas a los cuarteles pergeñado por la instrucción antedicha se encuentra en las novelas de Heinrich Mann, particularmente en *Der Untertan* («El súbdito»).

Cuando los soldados partieron para el frente en la guerra de 1914, las palabras fueron con ellos. Los supervivientes regresaron cuatro años más tarde atormentados y abatidos. En sentido auténtico no ocurrió lo mismo con las palabras. Antes bien, quedaron en el frente y alzaron una muralla de mitos entre el cacumen alemán y los acontecimientos. Ellas fueron las que lanzaron la primera de aquellas grandes mentiras de que tanto se ha nutrido la Alemania moderna: la mentira de «la puñalada trapera». El heroico ejército alemán no había sido derrotado, había sido agredido por la espalda por «los traidores, los degenerados y los bolcheviques». El Tratado de Versalles no fue el torpe intento de capturar de la ultrajada Europa algunas piezas del botín, sino un plan de venganza cruel que imponían a Alemania sus codiciosos enemigos. La responsabilidad de haber desencadenado la guerra era cosa de Rusia, Austria o las maquinaciones coloniales de «la pérfida Inglaterra», no de la Alemania prusiana.

Muchos alemanes sabían que tales cosas no eran más que mentiras y no se les escapaba la parte que en el origen del Holocausto habían jugado el militarismo teutón y la arrogancia racial. Así se afirmaba en los *cabarets* politizados de los años veinte, en el teatro experimental de Brecht, en los escritos de los hermanos Mann, en el arte gráfico de Käthe Kollwitz y George Grosz. El idioma alemán saltó a la vida como no lo había hecho desde que los *junkers* y los filólogos se habían ocupado de él. Fue un período brillante y rebelde. Brecht devolvió a la prosa su simplicidad luterana y Thomas Mann introdujo en su estilo la elegancia flexible y luminosa de la tradición clásica y mediterránea. Estos años comprendidos entre 1920 y 1930 fueron los *anni mirabiles* del moderno espíritu alemán. Rilke compuso las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* en 1922 y dio al verso alemán un aleteo y una música desconocidos desde Hölderlin. *La montaña mágica* apareció en 1924, *El Castillo* de Kafka en 1926. *La ópera de dos centavos* fue estrenada en 1928 y en 1930 el cine alemán producía *El ángel azul*. Ese mismo año apareció el primer volumen de esa vasta y extraña meditación de Robert Musil sobre la decadencia de los valores occidentales, *El hombre sin atributos*. Durante esta década gloriosa, la literatura y el arte alemanes participaron de aquel gran chispazo de la imaginación occidental que produjo a Faulkner, Hemingway, Joyce, Eliot, Proust, D. H. Lawrence, Picasso, Schönberg y Stravinski.

Fue, sin embargo, un breve mediodía. El odio y el oscurantismo inculcados en el natural germano desde 1870 estaba demasiado arraigado. En una «Carta de Alemania» siniestramente profética, Lawrence advirtió que «el espíritu encrespado y salvaje de antaño se ha aposentado en el país». Vio que el país se había apartado «del contacto de la Europa occidental para degenerar en los desiertos del este». Brecht, Kafka y Thomas Mann no pudieron sujetar las riendas de su propia cultura ni imponer en ella la sobriedad humana de su talento. Primero fueron excéntricos, luego acabaron por ser perseguidos. Los nuevos lingüistas estaban siempre preparados para hacer del idioma alemán un arma política más absoluta y efectiva que cualquiera otra conocida por la historia y para degradar la dignidad del habla humana y reducirla al nivel del aullido de los lobos.

Pues no debemos engañarnos respecto de algo que está perfectamente claro: el idioma alemán no fue inocente de los horrores del nazismo. Que Hitler, Goebbels y Himmler hablaran alemán no fue mera casualidad. El nazismo encontró en el idioma alemán exactamente lo que necesitaba para articular su salvajismo. Hitler escuchaba en su lengua vernácula la histeria latente, la confusión y el trance hipnótico. Se zambulló acertadamente en la espesura del idioma, en el interior de aquellas zonas de tiniebla y algarabía que constituyen la infancia del habla articulada y que existieron antes de que las palabras maduraran bajo el tacto del intelecto. Oía en el idioma alemán otra música que la de Goethe, Heine y Mann, una cadencia áspera, una jerigonza mitad niebla y mitad obscenidad. Y en vez de alejarse con náusea y escepticismo, el pueblo alemán se hizo eco colectivo de la jacaranda de aquel sujeto. El idioma se convirtió en un bramido compasado por un millón de gargantas y botas implacables. Cualquier Hitler habría encontrado posos de veneno y analfabetismo moral en cualquier idioma. Pero en virtud de su historia reciente, esas cualidades no se encontraban en ningún otro ni tan cerca de la superficie del habla vulgar. Un idioma en que se puede escribir una «Horst Wessel Lied» está preparado para inyectar hecatombe en una lengua vernácula. (¿Cómo podría recuperar un significado sano la palabra *spritzen* después de haber significado para millones el «chorrear» de la sangre judía que brota del lugar de las cuchilladas?)

Pues esto es lo que ocurrió bajo la bota del Reich. No silencio ni evasión, sino inmenso farfullar de palabras precisas y utilizables. Uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás. Es nauseabundo y casi intolerable recordar

lo que fue hecho y hablado, pero es necesario hacerlo. En las mazmorras de la Gestapo, los estenógrafos (por lo común mujeres) registraban cuidadosamente los ruidos del temor y la agonía arrancados a la voz humana retorcida, incinerada o apaleada. Las torturas y experimentos practicados en seres vivos en Belsen y Matthausen eran anotados con exactitud. Las disposiciones reguladoras del número de palos que se impartía en los pabellones de castigo de Dachau eran puestas por escrito. Cuando los rabinos polacos eran obligados a limpiar las letrinas con las manos y la lengua, estaban presentes oficiales alemanes que tomaban apuntes del hecho, lo fotografiaban y ponían glosas al pie de las fotografías. Cuando los guardias de las SS separaban a las madres de los hijos en la entrada de los campos de la muerte no lo hacían en silencio. Por el contrario, anticipaban los inminentes horrores con estentóreos zurridos: *Heida, heida, juchheisassa, Scheissjuden in den Schornstein!*

Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle. Hablaban de tener que «exterminar sabandijas». Eso, en cartas en que pedían fotos de la familia o mandaban recuerdos en días señalados. Noche silenciosa, noche sacra, *Gemüttlichkeit.* Idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla. *Jude, Pole, Russe* vinieron a significar piojos con dos patas, bichos pútridos que los maravillosos arios debían aplastar «como cucarachas que corren por una pared mugrienta», como decía un manual del partido. «La solución final», *endgültige Lösung*, acabó por significar la muerte de seis millones de seres humanos en los hornos crematorios.

El idioma no sólo fue infectado por estas bestialidades sin cuento. Fue impelido también a fortalecer innumerables falsías, a convencer a los alemanes de que la guerra era justa y victoriosa en todas partes. Cuando la derrota comenzó a cernirse sobre el milenario Reich, las mentiras brotaron a borbotones. El idioma fue distorsionado para que dijera «luz» donde sólo había oscuridad y «victoria» donde sólo imperaba el desastre. Gottfried Benn, uno de los pocos escritores decentes que se quedaron en la Alemania nazi, tomó nota de algunas de las nuevas definiciones del diccionario del alemán hitleriano:

> En diciembre de 1943, es decir, cuando los rusos nos habían hecho sudar de lo lindo a lo largo de 1.500 kilómetros y habían roto nuestro frente por

una docena de sitios, un primer teniente, menudo como un colibrí y amable como un perrezno, observó: «Lo importante es que la piara no ha podido colarse». «Colarse», «arrollar», «sanear», «flexibles y fluidas líneas de combate»: ¡qué fuerza positiva y negativa al mismo tiempo tienen estas palabras! Pueden hacer de engañabobos y de cortina. Stalingrado: un accidente trágico. La derrota de las fuerzas navales U: un descubrimiento técnico mínimo y accidental perpetrado por los ingleses. Montgomery persiguiendo a Rommel a lo largo de 4.000 kilómetros, de El Alamein a Nápoles: traición de la pandilla de Badoglio.

Y en tanto el círculo de la venganza se estrechaba en derredor de Alemania, la lluvia de las mentiras se convertía en estrepitoso diluvio. En la radio, entre las interrupciones causadas por las alarmas de ataque aéreo, la voz de Goebbels aseguraba al pueblo alemán que «titánicas armas secretas» estaban a punto de ser lanzadas. Durante uno de los últimos días del Ocaso de los Dioses, Hitler salió de su búnker para inspeccionar las filas de los pálidos muchachos de quince años que habían sido reclutados para la defensa desesperada de Berlín. La orden del día hablaba de «voluntarios» y elementos privilegiados que se habían congregado invenciblemente en derredor del Führer. La pesadilla chisporroteaba sobre una mentira desvergonzada. Al *Herrenvolk* se le dijo solemnemente que Hitler estaba en las trincheras de primera línea para defender de las Bestias Rojas el corazón de la capital. En realidad, el payaso yacía muerto junto a su amante, oculto en la seguridad de su madriguera de cemento.

Los idiomas contienen inmensos depósitos de vida. Pueden absorber masas de histeria, incultura y mojigatería (George Orwell puso de manifiesto que al inglés le estaba ocurriendo lo mismo actualmente). Pero todo tiene un límite. Si se utiliza para concebir, organizar y justificar Belsen; si se usa para ingeniar detalles de los hornos crematorios; si se emplea en la deshumanización del hombre a lo largo de doce años de bestialidad calculada, algo irremediable acaba por ocurrir en su interior. Si se hace palabra de cuanto hicieron Hitler, Goebbels y los cien mil *Untersturmführer*, las palabras se convierten en vehículos de terror y falsedad. Algo irremediable acaba por ocurrir a las palabras. Algo de las mentiras y del sadismo acaba por instalarse en el núcleo del idioma. Imperceptiblemente al principio, al igual que las ponzoñas de la radiación, se infiltran inadvertidamente en los huesos. Pero el cáncer se declarará y asimismo la destrucción de la esencia. El idioma dejará de desarrollarse y ostentar frescura. Dejará de poner en movimiento, en la medida en que es empleado para ello, sus dos funciones principales: el vehículo del orden humano que llamamos ley y la comunicación de la agilidad del espíritu humano que llamamos gracia. En angustiosa nota de su diario de 1940, Klaus Mann

observaba que ya no podía leer nuevos libros alemanes: «Posiblemente el idioma de Nietzsche y de Hölderlin haya sido maculado por Hitler». No era una posibilidad, sino un hecho.

Sin embargo, ¿dónde estaban aquellos que eran los guardianes del idioma, los mantenedores de su conciencia, los escritores alemanes? Unos fueron asesinados en los campos de concentración; otros, como Walter Benjamin, se suicidaron antes de que la Gestapo pudiera atraparlos y borrar lo poco que quedaba en un hombre de la imagen de Dios. No obstante, los mejores escritores fueron al exilio. Los mejores dramaturgos: Brecht y Zuckmayer. Los novelistas más importantes: Thomas Mann, Werfel, Feuchtwanger, Heinrich Mann, Stefan Zweig, Hermann Broch.

Éxodo que adquiere enorme importancia cuando queremos entender lo ocurrido al idioma alemán y al alma de que es voz. Algunos de esos escritores huyeron para ponerse a salvo, pues eran judíos, marxistas o cualquier otro tipo de «sabandijas indeseables». Pero muchos otros pudieron haberse quedado en calidad de honoríficos arios invitados por el régimen. Los nazis estaban demasiado ansiosos por asegurarse el lustre de la presencia de Thomas Mann y el prestigio que esa misma presencia habría dado a la vida cultural del Reich. Pero Mann no se quedó. Y la razón consistió en que Mann sabía exactamente lo que le estaba ocurriendo al idioma alemán y que sólo en el exilio podía salvar al idioma de la ruina final. Cuando emigró, los académicos sicofantes de la Universidad de Bonn le privaron de su doctorado honorífico. En su famosa carta abierta al decano, Mann explicó que quien se servía del alemán para comunicar verdades o valores humanos no podía permanecer en el Reich de Hitler:

> Grande es el misterio del lenguaje; la responsabilidad ante un idioma y su pureza es de cualidad simbólica y espiritual; responsabilidad que no lo es meramente en sentido estético. La responsabilidad ante el idioma es, en esencia, responsabilidad humana [...] ¿Debe guardar silencio un escritor alemán, que es responsable del idioma porque lo usa cotidianamente, guardar absoluto silencio ante todos los males irreparables que se han cometido y se cometen día tras días, especialmente si ello tiene lugar en el propio país, contra el cuerpo físico, el alma y el espíritu, contra la justicia y la verdad, contra la humanidad y el individuo?

Mann tenía razón, naturalmente. Pero el precio de semejante integridad es inmenso para un escritor.

Los escritores sufrieron diferentes grados de privación y reaccionaron de manera muy distinta. Unos pocos fueron afortunados y encontraron refugio en Suiza, donde el propio idioma conservaba cierta vitalidad. Otros, como Werfel, Feuchtwanger y Heinrich Mann, se

establecieron los unos cerca de los otros para formar islas de lengua vernácula en la nueva patria. Stefan Zweig, llegado sano y salvo a Latinoamérica, hizo lo posible por reanudar su obra. Pero se vio sumido en la desesperación. Estaba convencido de que los nazis convertirían el alemán en una algarabía inhumana. No vio ningún futuro para un hombre dedicado a la integridad de las letras alemanas y acabó suicidándose. Otros dejaron de escribir. Sólo los muy tenaces o los mejor dotados fueron capaces de transformar su cruel situación en arte.

Perseguido por los nazis de un refugio en otro, Brecht convirtió cada una de sus nuevas obras teatrales en una brillante acción de retaguardia. *Madre Coraje y sus hijos* fue estrenada en Zúrich en la negra primavera de 1941. Cuanto más perseguido era, más claro y contundente se hacía su alemán. El idioma parecía volverse el del primer deletreo del catón de la verdad. Sin duda encontraba ánimos en su conciencia política. Marxista como era, se sentía ciudadano de una comunidad que sobrepasaba Alemania y partícipe de un incontenible avance de la historia. Estaba preparado para aceptar la desintegración y la ruina de la herencia alemana en tanto que preludio trágico y necesario de la fundación de una sociedad nueva. En su tratado *Cinco dificultades con que se tropieza cuando se escribe la verdad*, Brecht ensoñaba un nuevo idioma alemán, capaz de maridar la palabra y el hecho, el hecho y la dignidad del hombre.

Otro escritor que hizo del exilio un enriquecimiento fue Hermann Broch. *La muerte de Virgilio* no es sólo una de las novelas más importantes producidas por la literatura europea después de Joyce y Proust; es también un tratamiento específico de la condición trágica de un hombre de letras en una época de fuerza bruta. La novela gira en torno de la decisión de Virgilio, en la hora de su muerte, de destruir el manuscrito de la *Eneida*. A la sazón advierte que la belleza y la veracidad del lenguaje son inadecuadas para dar cuenta del sufrimiento humano y el avance del vandalismo. El hombre debe encontrar una poesía más inmediata que las palabras: una poesía de actos. Broch, sin embargo, llevó la gramática y la lengua más allá de sus fronteras tradicionales, como si ésas se hubieran reducido a la hora de contener el peso de la aflicción y la penetración a que fuerza a un escritor la inhumanidad de nuestro tiempo. Hacia el final de su vida más bien solitaria (murió en New Haven, más o menos ignorado), fue dándose cuenta de que la comunicación podía contenerse en otros códigos que los del lenguaje, acaso en las matemáticas, esa otra cara del silencio.

De todos los exilios, a Thomas Mann le tocó el más afortunado. Siempre había sido un ciudadano del mundo, anfitrión del genio de otros idiomas y otras culturas. En la última parte del ciclo de *José*, pa-

rece que entran en el estilo ciertas cualidades del inglés, idioma en medio del cual estaba viviendo a la sazón. El alemán sigue siendo el idioma del maestro, pero a partir de ese momento parecerá despuntar en su interior cierta extraña aurora. En *Doctor Fausto*, Mann hablaba directamente a la ruina del espíritu alemán. La novela está formada por el contraste de lenguaje del narrador y sucesos que narra. El lenguaje es el de un humanista clásico, laborioso y a la antigua pero siempre abierto a la voz de la razón, el escepticismo y la tolerancia. El relato de la vida de Leverkühn, por otro lado, es una parábola de la irracionalidad y el desastre. La tragedia personal de Leverkühn anticipa la más grave locura del pueblo alemán. Mientras el narrador va componiendo su testimonio pedante aunque humano de la desapacible destrucción de un hombre genial, el Reich se va hundiendo en el caos de la sangre. No obstante, en esa novela hay también una consideración directa de los papeles que lenguaje y música juegan en el alma germana. Mann parece decir que las energías más profundas del alma alemana son expresadas por vía musical antes que por vía lingüística. Y la historia de Adrian Leverkühn sugiere que se trata de una circunstancia llena de peligro. Pues en la música hay posibilidad de irracionalismo e hipnosis absolutas. No acostumbrados a encontrar modelos de significación plena en el lenguaje, los alemanes abrieron los brazos a la jerga subhumana del nazismo. Y detrás de la jerga resonaban las armonías inmensas y oscuras del éxtasis wagneriano. En *El elegido*, una de sus últimas obras, Mann regresa al problema del idioma alemán mediante la parodia y la miscelánea. El cuento está escrito en una elaborada imitación del alemán medieval, como si con ello quisiera apartarlo al máximo del alemán del presente.

Sin embargo, pese a todos sus merecimientos, los escritores alemanes no pudieron resguardarse de la autodestrucción. Al abandonar Alemania, protegieron su integridad. Fueron testigos del comienzo de la catástrofe, no de su pleno despliegue. Como escribió uno de los que se quedaron: «Vosotros no pagasteis con la propia dignidad. ¿Cómo entonces, podéis comunicaros con aquellos que sí pagaron?». Los libros de Mann, Hesse y Broch escritos en Suiza, California o Princeton se leen hoy en día en Alemania, pero principalmente en calidad de prueba de que existía un mundo privilegiado en «otro lugar», más allá del alcance del hitlerismo.

¿Qué ocurrió, pues, con aquellos que se quedaron? Unos se volvieron lacayos del prostíbulo oficial de la «cultura aria», la *Reichsschrifttumskammer*. Otros anduvieron a la deriva hasta que perdieron la facultad de decir nada inteligible y significador incluso para sí mismos. Klaus Mann proporciona un breve retrato que muestra a Gerhart Hauptmann, el viejo león del realismo, en el momento de avenirse a las nuevas realidades:

> Hitler... a fin de cuentas... ¡Queridos amigos...! ¡nada de rencores...! Hagamos un esfuerzo... No, por favor, permitidme... objetividad... ¿Puedo volver a llenar mi vaso? Qué champán... notable, ciertamente: Hitler el hombre, quiero decir... Y también el champán, a propósito... El desarrollo más extraordinario... La juventud alemana... Casi siete millones de votos... A menudo lo digo a mis amigos judíos... Esos alemanes... nación inabarcable... muy misteriosa, por cierto... impulsos cósmicos... Goethe... La leyenda de los Nibelungos... Hitler, en cierto sentido, viene a expresar... Es lo que intento explicar a mis amigos judíos... las tendencias dinámicas... elemental, irresistible....

Algunos, como Gottfried Benn y Ernest Jünger, se refugiaron en lo que Benn llamó «la forma aristocrática de la emigración». Se alistaron en el ejército alemán pensando en escapar de la marea de corrupción y sirvieron a la patria con las «antiguas y honorables posibilidades» del cuerpo de oficiales. Jünger escribió un informe de la victoriosa campaña de Francia. Es un libro pequeño, lírico y elegante que se titula *Jardines y calles*. No se vera en él la menor nota de brusquedad. Un oficial del viejo estilo se hace cargo paternalmente de sus prisioneros franceses y entabla con ellos relaciones «correctas» e incluso graciosas. Detrás de su pulcro vehículo oficial se encuentran las camionetas de la Gestapo y los cuerpos especiales que regresan frescos de Varsovia. Jünger no hace mención de un detalle tan poco agradable. Se limita a escribir a propósito de jardines.

Benn vio las cosas con mayor claridad y comenzó por sumirse en la oscuridad estilística para acabar finalmente en el silencio. Pero su estancia en la Alemania nazi destruyó al parecer su captación de la realidad. Después de la guerra escribió algunos recuerdos de aquellos tiempos de tiniebla. Entre ellos encontramos una frase terrible. Al hablar de las presiones que sobre él ejercía el régimen, dice Benn: «Describo el comienzo y no por resentimiento contra el nacional socialismo. Lo que siguió está ya muerto y no soy quien para arrastrar en medio del polvo el cadáver de Héctor». La imaginación queda aturdida ante el cúmulo de confusiones que tuvieron que darse cita para hacer que un escritor honrado escribiera algo así. Haciendo uso de un viejo cliché académico, hace del nazismo el equivalente de los más nobles héroes homéricos. Aun muerto, el lenguaje sigue mintiendo.

Algunos de los escritores que se quedaron en Alemania practicaron una resistencia pasiva. Uno de esos pocos fue Ernst Wiechert. Pasó un tiempo en Buchenwald y permaneció en aislamiento parcial todo lo que duró la guerra. Enterraba en el jardín lo que escribía. Estaba en constante peligro, pero estaba empeñado en que Alemania no pereciera sin una voz que contara sus sufrimientos. Lo hizo para que los hombres honrados que habían huido y aquellos otros que sobrevi-

viesen supieran lo que había ocurrido mientras tanto. En *El bosque de los muertos* nos ha dado un informe sosegado y breve de lo que vio en el campo de concentración. Sosegado porque purgó el horror de los hechos al convertirlos en verdad escueta. Vio que los judíos eran torturados hasta morir bajo inmensas cargas de piedras o maderos (cada vez que se paraban para respirar eran azotados hasta que caían muertos). En cierta ocasión advirtió que tenía llagas en el brazo; le pusieron una venda y sanó. Sin embargo, el oficial médico del campo no habría tocado a los judíos ni a los gitanos ni siquiera con guantes «para que el hedor de su carne no le infectara». De modo que morían así, aullando por los dolores de la gangrena o perseguidos y cazados por los perros policía. Wiechert vio estas cosas y las escribió. Al final de la guerra desenterró el manuscrito y lo publicó en 1948. Pero ya era demasiado tarde.

En los tres años que siguieron al final de la guerra muchos alemanes hicieron lo posible por advertir lo que habían implicado los sucesos de la época de Hitler. Bajo las sombras de las ruinas y la miseria económica, acabaron considerando el monstruoso mal que el nazismo había desatado sobre sus cabezas y las del mundo. Largas filas de hombres y mujeres hicieron recuento de los montones de huesos de los campos de la muerte. Los soldados que regresaban admitieron un tanto de lo que había sido la ocupación de Noruega, de Polonia, de Francia, de Yugoslavia: rehenes asesinados en masa, tortura, saqueos. La voz de las iglesias se hizo sentir. Fue un período de análisis moral y pesadumbre. Se pronunciaron palabras que no se habían dicho desde hacía doce años. Pero el momento de la verdad fue más bien corto.

El punto de retroceso parece que comienza en 1948. Con el asentamiento del nuevo marco alemán, Alemania inicia un milagroso ascenso en busca del poder económico. Los planes de trabajo drogaron materialmente al país. Fueron los años en que los hombres pasaban media noche en las fábricas reconstruidas porque las propias casas no estaban todavía en condiciones. Y con este brioso empuje de energía material emergió un mito nuevo. Millones de alemanes comenzaron a comentar entre ellos y a decir a los extranjeros crédulos que les atendían que lo que se contaba del pasado no era del todo cierto, que los horrores habían sido enormemente exagerados por la propaganda aliada y el periodismo sensacionalista. Sí, parece que hubo algunos campos de concentración y que, *según se dice*, fueron exterminados algunos judíos y cierto número de infelices. «Pero no seis millones, *lieber Freund*, de ningún modo tanta cantidad. Eso no es más que propaganda, ¿no cree?» Sin duda, ciertos elementos incontrolados de las SS y las SA perpetraron alguna que otra brutalidad en territorio extranjero digna

de lamentarse, «pero se trataba de *Lumpenhunde*, rufianes de la peor ralea. El ejército regular no hizo nada por el estilo. ¿Cómo pensar eso de nuestro glorioso ejército alemán? De veras, en el frente del Este nadie hizo nada a los seres humanos normales. Los rusos son perros rabiosos, *lieber Freund*, ¡perros rabiosos! ¿Qué se dice, en cambio, del bombardeo de Dresden?». En cualquier parte de Alemania que se esté se escuchan argumentos de este tenor. Los mismos alemanes comienzan a creérselos fervientemente. Lo peor, sin embargo, está por venir.

Los alemanes empiezan a decir que no tenían la menor noticia de las atrocidades del régimen nazi. «No sabíamos lo que estaba pasando. Nadie nos contaba lo que ocurría en Dachau, Belsen o Auschwitz. ¿Cómo íbamos a saberlo? No es culpa nuestra.» Obviamente, se hace difícil desaprobar esta ignorancia. Hubo muchísimos alemanes que apenas si tenían oscura noticia de lo que pasaba o podía pasar fuera del ámbito de sus casas. Las zonas rurales y los municipios más pequeños y remotos sólo se dieron cuenta de la realidad durante los últimos meses de la guerra, cuando el frente se iba acercando a ellos. Pero una inmensa cantidad sí lo sabía. Wiechert describe su largo viaje a Buchenwald en los días relativamente idílicos de 1938. Cuenta que el gentío les rodeaba en las diversas paradas para burlarse y escupir a los judíos y a los presos políticos que iban encadenados en los furgones de la Gestapo. Cuando los trenes de la muerte comenzaron a recorrer Alemania durante la guerra, la atmósfera se espesó con los estertores de la agonía. Los trenes aguardaban en las vías muertas de Múnich antes de entrar en Dachau, no muy lejos de allí. En el interior de los vagones sellados hombres, mujeres y niños enloquecían a causa del miedo y la sed. Pedían a gritos aire y agua. Gritaban durante toda la noche. La gente de Múnich oía los gritos y hablaba entre sí. De camino a Belsen, un tren hizo una parada en alguna parte del sur de Alemania. Los prisioneros fueron obligados a correr de un extremo a otro del anden y un individuo de la Gestapo soltó a su perro con el grito: «¡Hombre, atrapa a esos perros!». Un buen puñado de alemanes estaba por allí cerca observando aquel deporte. Hay más descripciones de incontables casos semejantes.

Probablemente muchos alemanes no sepan los verdaderos detalles del exterminio. Puede que nada supieran de las técnicas de los hornos crematorios (un historiador oficial nazi los llamó «el culo del mundo»). Pero cuando los vecinos de al lado eran detenidos o cuando los judíos, con su estrella amarilla en las vestiduras, eran desalojados de los refugios durante los bombardeos y obligados a permanecer en las calles humeantes y sin protección, sólo un ciego idiota podía haber ignorado lo que pasaba.

Y sin embargo, el mito logró su objetivo. Ciertamente, las masas alemanas se sentían movidas a compasión no hace mucho cuando veían *El diario de Ana Frank*. Pero incluso el terror del *Diario* ha sido poco más que un recordatorio de excepción. Y eso que no informa de lo que le ocurrió a Ana *dentro* del campo. En Alemania hay poco mercado para tales cosas. Olvidar el pasado. Trabajar. Alcanzar la prosperidad. La nueva Alemania pertenece al futuro. Cuando hoy por hoy se pregunta lo que significa el nombre de Hitler, buena cantidad de alemanes en edad escolar responde que fue un hombre que había construido las *Autobahnen* y acabado con el desempleo. ¿Han oído decir que fue un hombre malo? Sí, pero no saben realmente por qué. Los maestros que pretendían contarles algo de la historia del período nazi recibían una nota oficial que afirmaba que tales asuntos no eran para niños. Los que insistían eran despedidos o sometidos a fuertes presiones por parte de padres y colegas.

Las viejas caras reaparecen en todas partes. En los tribunales se sientan algunos de los jueces que aplicaban las sangrientas leyes de Hitler. En muchos centros académicos hay catedráticos que fueron en su día los primeros en pedir la muerte de sus profesores judíos o socialistas. En cierto número de universidades alemanas y austriacas los fanfarrones vuelven a jactarse de sus gorras, sus cintas, sus cicatrices de duelo, sus ideales «puramente germánicos». «Dejadnos olvidar», es la letanía de la nueva etapa alemana. Incluso aquellos que no pueden instan a los demás a que lo hagan. Una de las escasísimas obras de buena literatura que no teme zambullirse en el horror del pasado es *La ofrenda ardiente*, de Albrecht Goes. Enterada por un oficial de la Gestapo de que no podrá dar a luz en el lugar al que va a ir, una mujer judía decide dar su carrito de niño a la mujer de un honrado tendero ario. Al día siguiente es deportada a los hornos. El carrito vacío recuerda al narrador todo lo que se está cometiendo. La mujer resuelve entonces renunciar a su vida como si se tratase de una ofrenda que se hace a Dios. Es un relato magnífico. Pero al principio Goes duda si debería ser contado: «Las cosas han sido olvidadas. Y deben ser olvidadas, pues de lo contrario cómo viviría un hombre que no hubiera olvidado?». Mejor, quizá.

Todo se olvida. Pero no un idioma. Cuando se ha llenado de falsedad sólo puede depurarlo la verdad más imperiosa. Sin embargo, la historia de posguerra del idioma alemán ha sido la historia del disimulo y el olvido deliberados. El recuerdo de los horrores pasados ha sido desarraigado a conciencia. Pero a un alto precio. Y la literatura alemana lo está pagando ahora. Hay jóvenes escritores de calidad y unos cuantos poetas menores de cierta cuantía. Pero la mayor parte de cuanto se publica bajo el lema de buena literatura es pura baratija.

No arde en ella la menor chispa de vida.[2] Compárese lo mejor del periodismo corriente con cualquier número de la *Frankfurter Zeitung* de los días anteriores a Hitler; a veces cuesta creer que ambas cosas se han escrito en alemán.

Esto no significa que el genio alemán haya enmudecido. Hay una vida musical brillante y en ningún otro lugar puede escucharse en mejores condiciones la moderna música experimental. Hay, otra vez, cierto renacimiento de la actividad en matemáticas y ciencias naturales. Pero la música y las matemáticas son «lenguajes» que no son el lenguaje. Más puros, quizá; menos polutos por las implicaciones del pasado; más capaces, seguramente, de dar cuenta de la nueva época del dominio de lo automático y lo electrónico. Pero no es lenguaje. El lenguaje ha sido, en todo el curso de la historia, el recipiente de la gracia humana y el primer portador de la civilización.

2. Esta afirmación era válida en 1959, pero no hoy. Precisamente por encarar el pasado, la dramaturgia y la ficción alemanas han reanudado con una fuerza vital violenta, a menudo periodística pero del todo innegable.

Una nota acerca de Günter Grass

Günter Grass es una industria: en Alemania, 300.000 ejemplares vendidos de *El tambor de hojalata*; en Francia más de 60.000; la edición estadounidense sobrepasó los 90.000 ejemplares en cartoné y con mucho los 100.000 de la edición en rústica. En Inglaterra, la figura del enano con el demoníaco tambor se ha convertido en un símbolo editorial. En nuestros días es difícil encontrar un escaparate de librería en Europa en que el perro negro de la segunda gran novela de Grass, *Años de perro (Hundejahre)*, no enseñe su lengua roja y fálica. Pero lo que importa no es su enorme éxito, ni siquiera el hecho de que haya puesto en primera línea la literatura alemana. Es el poder que tiene esa voz aullante de acallar la canción de las sirenas del suave olvido, de obligar a los alemanes –como ningún otro escritor anteriormente– a encarar su monstruoso y reciente pasado.

Una fantasía feroz acecha en el núcleo de *Años de perro*. La fábula trata del amor y del odio y de la hermandad de sangre de nazis y judíos. Walter Matern, el hombre de las SA, y Eduard Amsel, el judío; hermanos carnales y espirituales, sombras gemelas de una parábola feroz e intempestiva de una Alemania que volvía los ojos a la noche.

La sospecha neurótica de una relación secreta y condenada de antemano entre un nazi y un judío, de una fraternidad soterrada o fascinación recíproca más profunda que el espectáculo superficial del sufrimiento y la destrucción, surge inesperadamente y con insistencia. Nos asalta la sospecha, cimentada por varios quilates de fineza histórica, de que el nazismo sacó del judaísmo el dogma de la «raza escogida» y de un nacionalismo milenario y mesiánico. Eso se ve en la macabra lectura que hizo Hannah Arendt del «sionismo» de Eichmann, y en la persistente creencia o alegato de que ciertos jerifaltes nazis –Heydrich, Rosenberg, incluso el mismo Hitler– tenían rastros de ascendencia judía.

Este buceo se alimenta de dos fuentes profundamente enterradas. El masoquismo judío se inclina a veces por la idea de que había una racionalidad oculta en la catástrofe, una represión salvaje aunque de algún modo natural de las vanidosas esperanzas fomentadas por la asimilación judía de la cultura alemana. El alemán o el extranjero, por otra parte, apelan a lo oscuro fantaseando que la judería germana atrajo sobre sí la catástrofe, que las provocaciones que hizo a la bestialidad fueron demasiado sutiles, demasiado íntimas para ser resistidas. Un proceso de reconocimiento y exterminio tan elevado debe por fuerza haber implicado alguna misteriosa complicidad entre verdugos y víctimas. Pues todos los hombres matan al judío que aman.

Dos muchachos juegan y sueñan junto a las orillas y bancos cenagosos del Vístula, los embarrados páramos de la frontera polaca y ese Danzig que Grass ha hecho exclusivamente suyo. Matern, el hijo del molinero que hace rechinar los dientes; Amsel, el medio judío (o más aun: ¿quien lo sabe con certeza?). La jauría escolar azuza a Amsel; éste es un muchacho mantecoso con lengua de corneja y los puñetazos llueven sobre él. Matern sale en su defensa y se convierte en su égida. Cuando éste se encuentra cerca, nadie jalea a Amsel, ni le grita *¡chueta!* Bola de sebo regala a Matern un cortaplumas. Pero el río tiene algo molesto y un día, no teniendo ninguna piedra a mano, Matern arroja la navajita. ¿Entonces? Se trataba de un cortaplumas barato y Edi Amsel es un chico listo. Le da pues un hato de trapos, unas cuantas virutas y unos pedazos de alambre. Antes de que uno lo advierta ya está hecho el espantapájaros (en alemán, *Volgelscheuche* tiene cierta nota obscena). No se trata de espantapájaros ordinarios. Se parecen a las gentes del vecindario y los pájaros revolotean sobre ellos con aleteo asustadizo. Luego, con unos cuantos pertrechos en las tripas de paja, los espantapájaros se ponen en movimiento.

Tampoco Matern es lerdo. Tantea a los comunistas y el licor le parece flojo. En el club, los muchachos comienzan a volverse pardos. Y no les sienta del todo mal: «Preferimos un rojo arrepentido a noventa y nueve burgueses pedorreros». Matern se apunta. Qué barbaridad. Y hete aquí que el estrafalario Amsel pide a Matern todos los uniformes de desecho de SA que pueda encontrar, pues hay mucha gorra mugrienta y camisa parda en las calles debido a las últimas peleas. Viste con esto a sus espantapájaros, y los hombres huecos, los hombres de trapo, comienzan a contonearse. Pavoneo, mirada al frente y braceo ostentoso. Como si fueran un ejército.

Hay nieve en el patio de Amsel. Cierto día ocurre algo curioso. Una banda de jóvenes SA con la cara cubierta salta furtivamente la valla. El chueta es reducido a un amasijo sanguinolento. Luego lo revuelcan en la nieve; Amsel, muñeco de nieve y desdentado. Desden-

tado del todo. ¿Quiénes eran los gamberros? Jochen Sawatzki, Paul Hoppe, Willy Eggers... Nombres que se extienden de Pomerania a la parte del Rin y Baviera. Alfons Bublitz, Otto Warnke... Y para de contar. Ocho nombres. Pero habían sido nueve. Es todo tan complicado y lejano... Igual que una pesadilla tonta o un mareo súbito. No puede esperarse que un hombre lo recuerde todo. La nieve sigue cayendo y en ella quedan enterrados treinta y dos dientes. Y dieciocho puños atizando de lo lindo a Amsel, atizando hasta reducir el cuerpo a pulpa sanguinolenta. Ocho hermosos nombres alemanes. Queda uno por descubrir.

De modo que Matern decide descubrirlo. La guerra ha terminado y el milenario Reich es un montón de basura. Pero en una inscripción que hay en los lavabos de la estación ferroviaria de Colonia, Matern lee el nombre del compadre Sawatzki. Ve también otros nombres. Recorriendo de norte a sur un paisaje lunar de ruina y desolación sigue la pista de esos nombres. Pide justicia y verdad. ¿Dónde estábais cuando aquel bribón de siete suelas nos condujo por el azul del mar y el caminar del sol? ¿Dónde estábais cuando mi amigo Edi Amsel quedó convertido en una masa de carne, sangre y nieve y luego alguien se limpió las botas en su cara?

Matern no está solo. Viaja con un gran pastor alemán. Prinz es el perro de Hitler. Ha escapado del último reducto del Führer, del búnker mortal de Berlín. Al dirigirse hacia el oeste se encuentra con Matern, que viene de un campo de prisioneros de guerra. Desde entonces son inseparables. Mientras Matern contagia enfermedades venéreas a las viudas e hijas de sus antiguos compinches –extraña la escasez de elementos que necesita la sangre alemana para volverse ardiente y brutal–, Prinz engorda. A la sazón se llama Pluto. *Simpático* perro; toma un bizcocho; sé un perro de Walt Disney.

Matern se convierte en ídolo de la radio. Cierto día consiente en ser entrevistado por un grupo de jóvenes aceitosos e inquietos. Sin embargo, cierta firma comercial de chalados les ha vendido gafas de sol. Póngase estas gafas maravillosas y verá a su padre y a su madre bajo una sugestiva luz parda. Verá que hacen muchas cosas extrañas y sorprendentes: romper escaparates, chillar como monas en celo, hacer que ancianos asustados barran letrinas con sus canas. ¿Ése eres tú, papá? De modo que los brillantes jovenzuelos preguntan a Matern: ¿quienes eran aquellos nueve puercos enmascarados que saltaron la valla del jardín? El señor Walter Matern, amigo de los judíos, antinazi de primera, esparcirá por los micrófonos de la radio aquellos nombres para que lleguen a la nación arrepentida. Ocho nombres.

Entonces se marcha. Hacia el este. A la otra Alemania, a la que se alza del otro lado del muro del silencio. Deja a Pluto atado en la esta-

ción de Colonia. El tren es agradable y rápido. Los alemanes son expertos a la hora de fabricar trenes que atraviesen Europa a toda velocidad. Pero hay un perro que va saltando a lo largo de la vía y es más rápido que un motor diesel. Y justo en la frontera surge una sombra de entre las sombras. Un viejo amigo. Tiene un cortaplumas. Y cuando Matern lo arroja al canal de Berlín ni siquiera se fija. Los canales pueden ser dragados. Pues ciertas cosas no pueden perderse nunca. Los cuchillos, por ejemplo.

El relato acaba en una grotesca Noche de Walpurgis, un descenso a una mina de potasa que es también la antesala de la condenación. Entonces nos enteramos de lo que hemos sabido en todo momento. Que Walter Matern amaba tanto a Eduard Amsel que ansiaba por encima de todo hundir los puños en el cuerpo de este último y ver sus treinta y dos dientes haciendo juego con la blancura de la nieve. Que cuando un hombre justo lanza un silbido, el pastor alemán se vuelve sabueso del infierno.

Esta sumaridad es inadecuada (hay media docena de novelas dentro de este monstruo hinchado) pero hace que el libro parezca más persuasivo de lo que es. Antes de llegar a la Materníada –epopeya burlesca de los vagabundeos vindicadores de Matern–, el lector tiene que atravesar un pantano de alegorías y digresiones. La parte media, unas trescientas páginas, está ordenada en forma de cartas (por momentos parodia de *Las afinidades electivas* de Goethe). En éstas entrevemos los caóticos destinos de Matern, de Amsel, que sobrevive a la época nazi bajo nombre falso, y de numerosos personajes secundarios.

Hay correspondencias diversas. Prinz-Pluto desciende de un largo pedigrí que comienza en Perkum, el perro alano. La historia de sus antepasados se entreteje con la de la familia Matern. Ambos retoños jugaban con el perro Senta en los bajíos del río. El montecillo de abedules, donde los niños iban a escuchar a las lechuzas, parece confundirse y trocarse en otro tipo de bosque (*Birken-Buchen*: póngase una sílaba de más a un árbol alemán y véase el resultado).* Pero aunque Grass maquina y enreda con enloquecido entusiasmo, el libro tiende a romperse en pedazos. En suma, lo que permanece es un panorama general de caos y la brillantez de algunos episodios discretos.

Los primeros capítulos de infancia y río, con su rotunda cadencia, son una proeza extraordinaria. Grass cala en la totalidad visceral de la infancia. Ve su comportamiento gracias a retardados pervigilios y bruscos fogonazos. Al igual que *El tambor de hojalata*, *Años de pe-*

* Alusión al campo de concentración de Buchenwald, naturalmente. Los «abedules» citados más arriba son los *Birken* de la presente frase. *(N. del T.)*

rro da la sensación de que hay en Grass una deliberada vena de infantilismo, una desinhibición y desnudez de sentimiento propias del niño.

El relato de la banda de SA en la cervecería es inolvidable. Grass saca a la luz las triviales raíces de la bestialidad nazi. Ante nuestros ojos se despliega la chocarrera vulgaridad de la conducta de la clase media baja alemana, las cenizas húmedas de los cigarros, y también las palmadas en el culo que se convierten, merced a una súbita inyección de histeria, en la sudorosa furia de los asesinos. De pronto alcanza a comprenderse por qué los groseros placeres alemanes –las salsas picantes, los búcaros llenos de flores, los bebedores de cerveza caliente y los tipos gordos con pantalones cortos de cuero– fueron el abrevadero ideal del sentimentalismo sádico del nazismo. De nuevo vuelve a presentirse que el propio Grass se ha permitido cierta libertad de lo vulgar en su propio talento. Es lo que le permite dar a la mentalidad y voz de Sawatzki y sus muchachos su nauseabundo realismo. Sólo en la olvidada novela de Rudolf Nassauer, *El gamberro*, se puede encontrar una sonda tan profunda.

Por fortuna, Grass pertenece a la Alemania de posguerra, al milagro y mónita con que la Alemania occidental da la espalda al pasado y enfila la proa de los Volkswagen hacia una aurora nueva. Reproduce con exactitud criminal los gestos y giros coloquiales, los silencios privados y clichés públicos con que la Alemania de Adenauer quiere persuadirse a sí misma, a sus vástagos y a muchos otros elementos foráneos, de que todas las espantosas miserias de antaño no han tenido lugar realmente, de que «las cifras han sido enormemente exageradas» o de que nadie en Bad Pumpleheim, de rojas techumbres, sabía *nada* de cuanto estaba ocurriendo en los bosques de cinco kilómetros más allá. Por aquellos años se puso en venta un respetable número de casas de campo (Lieschen, yo y el pequeño Wolfram vivimos en una en el presente, por cierto). ¿Los judíos? Siempre emigrando a Sorrento o Sudamérica. ¿El Führer? Ahora que sale a colación, nunca tuve ocasión de verlo. Pero sí vi a su perro una vez. *Simpático* perro. Bizcocho, por favor.

Grass destaca el momento de la mentira. En los tres años que van de 1945 a 1948 se dio a los alemanes una auténtica oportunidad de hacer frente a lo que habían provocado. «Alemania nunca ha sido tan hermosa. Nunca tan rica. En Alemania no había habido nunca rostros humanos tan expresivos como en la época de las mil treinta y dos calorías. Pero mientras el pequeño ferry de Mulheim acostaba, Inge Sawatzki dijo: "Pronto ganaremos dinero".»

Con la reforma monetaria de 1948 y la brillante recuperación de la capacidad económica (en la maquinaria agrícola y la siderurgia, donde el trabajo esclavizado había sido enterrado hasta morir muy poco

antes), el pasado fue declarado sin importancia. La prosperidad es un detergente irresistible: echa de casa los trapos sucios y los malos olores. Grass ha captado el conjunto ambiental: las evasiones y las mentiras abiertas, el cinismo de los hombrecillos que engordan con el abono de los muertos, y las preguntas nerviosas de los jóvenes. La sombra de Amsel (¿o se trata del hombre mismo?) está llena de sincera admiración por el genio alemán. Observad esa buena gente «que cocina su sopa de guisantes en un hornillo de gas y olvida lo demás». ¿Qué debería tener en cuenta? ¿Acaso había algo malo en los hornos crematorios?

El 8 de mayo de 1945 Prinz llega a la orilla del Elba. ¿Hacia dónde dirigirse, hacia el este o hacia el oeste? Tras un olisqueo cargado de experiencia, el perro de Hitler saca la conclusión de que el lugar adecuado para él es el oeste. En este episodio capital esculpe la Alemania de Adenauer su epitafio burlesco.

Años de perro confirma lo que ya se transparentaba en *El tambor de hojalata* y *El gato y el ratón*. Grass es el escritor más enérgico y el de más inventiva que ha surgido en Alemania desde 1945. Irrumpe como un gigante arrollador en medio de una literatura a menudo caracterizada por delgados volúmenes de susurros líricos. La potencia de sus artificios, la escala a la que opera, son de una calidad fantástica. Sugiere un pintor que forcejeara y bailara a lo largo y ancho de un lienzo y acabara por enrollarse en éste a modo de trazo definitivo y lógico.

La fuente específica de la energía se encuentra en el idioma. *Años de perro* es una difícil prueba de traducción (ni siquiera el título tiene equivalente exacto). En sus setecientas páginas, Grass toca un instrumento verbal con virtuosismo siniestro. Largas tiradas de dialecto báltico alternan con parodias de la germanía hitleriana. Grass amontona palabras en solemne guirigay o las pulveriza con obscenidad insospechada. Posee un gusto compulsivo para las listas de palabras, para catálogos de términos raros o técnicos (lo que recuerda enormemente a Rabelais). Llena páginas enteras con léxicos de geología, agricultura, ingeniería mecánica, ballet. El lenguaje en sí mismo, con su poder de lo histérico y lo escrito, con sus partes privadas y su catadura oficial, se convierte en presencia preponderante, en corazón vivo de este cuento de hadas negro.

Preguntaba yo en el ensayo anterior («El milagro hueco») si el idioma alemán había sobrevivido a la época de Hitler, si las palabras envenenadas por Goebbels y utilizadas para regular y justificar Belsen podían volver a satisfacer las necesidades de las realidades morales y las intuiciones poéticas. *El tambor de hojalata* apareció en 1959 y hay muchos que afirman que la literatura alemana ha resurgido de sus cenizas, que el idioma está intacto. Yo no estoy tan seguro.

Grass ha comprendido que ningún escritor alemán posterior al Holocausto podía tomar el idioma por el lado de los valores. Había sido el idioma del infierno. De manera que comenzó por hacerlo trizas y dar cuenta de palabras, dialectos, frases hechas, clichés, fórmulas, consignas, retruécanos, citas hasta lo indecible. Todo esto brotó como lava ardiente. La prosa de Grass está dotada de una energía torrencial y pegajosa; está llena de grava y cascotes desapacibles. Escarifica y machuca el paisaje de forma elocuente. A menudo, el idioma es el objeto de la fantasía abrasiva.

Así, uno de los fragmentos más impresionantes de *Años de perro* es un recreo mortífero de la jerga metafísica de Heidegger. Grass sabe cuánto daño han hecho las arrogantes oscuridades de la jerigonza filosófica alemana a la mentalidad teutona y a la capacidad de pensar y hablar como Dios manda. Es como si Grass hubiera cogido el diccionario alemán por el gaznate y hubiera deseado despojarlo de la falsedad e hipocresía de las viejas palabras, limpiarlo con carcajadas y absurdos a fin de hacerlo nuevo. A menudo, sin embargo, su prolijidad ingobernada, sus frases monstruosas y sus palabras remendadas no encajan en el propósito. Hablan de rabia y disgusto, de un albañil que pica piedra y resulta traicionado por los cascajos. Al final, su obsesiva exuberancia acaba por minar la forma y la realidad de la obra. Grass siempre está próximo a la demasía; siempre próximo a lo excesivamente bullicioso. Las raucas brutalidades que satiriza infectan su propio arte. Un arte que está, curiosamente, pasado de moda. El diseño formal del libro, su constante apoyo en el montaje, en los desvanecimientos graduales y en la simultaneidad de hechos públicos y privados está concomitantemente modelado, según la *Trilogía U.S.A.* El caso de Grass es de los muchos que nos informan de que no es Hemingway sino Dos Passos el principal literato yanqui que ha influido en el siglo XX. *Años de perro* es también joyciano. A duras penas puede imaginarse el continuo monólogo y el recurso de las asociaciones verbales para mantener el movimiento narrador sin tener presente el modelo de *Ulises*. Por último, encontramos la cercana voz de Thomas Wolfe. Las novelas de Grass tienen el tamaño y la vehemencia desordenada de Wolfe. *Del tiempo y el río* prefigura, por su título y por el recurso de la rememoración lírica, toda la primera parte de *Años de perro*.

Grass encaja en la tradición de la ficción alemana, pero no es la modernidad y originalidad de Broch y Musil lo que cuenta para él sino el «expresionismo a lo Dos Passos» de los últimos años veinte. Técnicamente, *Años de perro* y *El tambor de hojalata* comienzan donde había acabado *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Döblin.

Y ello, en parte, porque Grass es resueltamente «no literario», porque maneja las convenciones literarias con la despreocupada ingenui-

dad de un artesano. Arriba al lenguaje procedente de la pintura y la escultura. Es indiferente a los juegos delicados y a los argumentos de las modernas teorías literarias. Su enfoque es enteramente manual. Hay, no obstante, una segunda razón. El totalitarismo hace divisiones. Los nazis separaron la sensibilidad alemana de todo lo que era vivo y radical en el arte moderno. Grass comienza donde la literatura alemana guardó silencio en la década del treinta (casi como los jóvenes poetas soviéticos que «descubren» ahora el surrealismo o a Cocteau). Su andadura ponderosa y su audacia son el precio que la literatura ha de pagar por su aislamiento.

Pero no importa. En sus dos novelas mayores, Grass ha tenido el nervio, la indispensable ausencia de tacto para sacar a relucir el pasado. Mediante su ingenio macabro y a menudo obsceno, ha hundido la nariz de sus lectores en la gran piltrafa, en el vómito de su época. Como ningún otro escritor, se ha burlado y ha subvertido el muelle olvido, el egoísmo que se encuentra en los cimientos de la recuperación material de Alemania. Mucho de lo que es conciencia activa en la Alemania de Krupp y en las cervecerías de Múnich se encuentra en este irreverente guardián del hombre.

K

Franz Kafka murió en 1924, después de haber publicado varios relatos y fragmentos. Para un círculo de amigos –Max Brod, Franz Werfel, Felix Weltsch, Gustav Janouch– fue un hecho profundamente sentido. Su tímida y acribillada ironía y la probada inocencia de su charla y modales habían edificado una imagen encantadora. Aunque, a fin de cuentas, la palabra *kavka* no significa nada más que grajo. Menos de veinte años después, cuando Kafka habría estado al final de la cincuentena, Auden escribiría, sin buscar la paradoja ni la perplejidad:

> Si hubiera de citarse al autor que más se aproxima a nosotros con aquella misma relación que con sus contemporáneos tuvieron Dante, Shakespeare y Goethe, el primero en que se pensaría sería indudablemente Kafka.

Y desde la atalaya de su certidumbre dogmática y obra prodigiosa, Claudel pudo afirmar: «Aparte de Racine, que es para mí el escritor más grande, hay otro: Franz Kafka». Una inmensa montaña de literatura se ha levantado en torno de un hombre que durante toda su vida no publicó más que media docena de relatos y bocetos. *A Franz Kafka: Eine Bibliographie*, de Rudolf Hemmerle (Múnich, 1958), que consigna unas 1.300 obras de crítica y exégesis, hay que añadir la valiosa lista de «Biografía y Crítica» de *Franz Kafka Today* (Madison, Universidad de Wisconsin, 1959) *Die Kafka Literatur*, de Harry Järv y la reseña de los artículos y estudios más recientes de *Franz Kafka: Parable and Paradox*, de Heinz Politzer. El catálogo de Järv llena cerca de 400 páginas y nos informa de que de Brasil a Japón difícilmente puede encontrarse un idioma de consistencia o cultura literaria sin sus correspondientes traducciones y comentarios de Kafka. La Unión Soviética ofrece una excepción significativa. De vuelta a la patria, procedente de la Europa occidental, Victor Nekrasov, una

de las voces más maduras entre los jóvenes escritores rusos, afirmó que nada le había avergonzado más o revelado más claramente la parcialidad soviética que el hecho de no haber sabido de Kafka anteriormente. Su sólo nombre se ha convertido en un santo y seña para entrar en la casa de la educación.

Todo este tumulto de voces críticas produce cierto disgusto a algunos de sus tempranos admiradores. No miran con buenos ojos ese reparto dispar de un tesoro y un reconocimiento compartidos antes por unos cuantos. En su altivo ensayo *La fama de Franz Kafka*, Walter Muschg, un maestro de la retirada, lamenta: «Ni siquiera un poeta tan solitario como Kafka puede evitar la deformación de convertirse en una sombra proyectada sobre la muralla del tiempo». Gracias a la publicación póstuma que Max Brod hizo de sus tres novelas (dos de ellas incompletas), publicación llevada a cabo contra los deseos expresos del propio Kafka, los valores cabalísticos y las intimidades del arte kafkiano se han convertido en tierra de todos. Para aquellos que recuerdan la aureola reservada y extraña del hombre, la imagen actual debe de resultarles exagerada y minimizadora. La gloria arrastra consigo la tiniebla.

El mismo Kafka dio pie a los que ven en su obra un pergeño fragmentario y esencialmente privado:

> Max Brod, Felix Weltsch, todos mis amigos, se apoderan de lo que he escrito y me sorprenden con un contrato editorial firmado y rubricado. No quiero causarles ningún embarazo, de modo que acaban publicándose cosas que no fueron al principio más que fragmentos privados o diversiones. Vestigios íntimos de mi fragilidad humana son impresos y hasta vendidos, porque mis amigos, y Max Brod sobre todo, están empeñados en hacer literatura de ellos, y también porque no soy bastante fuerte para destruir esos testimonios *(Zeugnisse)* de mi soledad.

Pero de pronto, con subversión y calificación características de su significado, añade: «Lo que he puesto aquí es, naturalmente, una exageración».

Hoy no podemos comportarnos como si el peso de Kafka estuviera respaldado sólo por sus relatos tempranos y botones de prosa expresionista. *El proceso* (1925), *El castillo* (1926), *América* (1927) y los cuentos publicados en 1931 han proporcionado a la imaginación moderna algunas de sus formas principales de percepción e identidad. Apelando a la terminología parabólica de Kafka, hemos de procurar que la muralla china de la crítica no aprisione la obra, que el mensajero pueda pasar por las puertas del comentario. Las intimidades prematuras y el sentido inicial de la posesión son irrecuperables. No debiera oscurecerse el hecho capital: Kafka produce una sombra tan

grande y es objeto de una empresa crítica tan multitudinaria porque (y sólo porque) el laberinto de sus significados se abre, por sus esclusas secretas y difíciles, a las amplias vías de la sensibilidad moderna, a lo que en nuestra posición resulta más apremiante y de importancia. Absurdo sería negar la cualidad profundamente personal del laberinto kafkiano; aunque bajo aspectos maravillosos en su núcleo, promueve infinidad de enfoques, de procesos de penetración. Aquí radica la fuerza de lo que dijo Auden. El contraste entre la generalidad de exposición y forma clásica que advertimos en Dante y Goethe y el modo encubierto e idiosincrásico de Kafka denota el tenor de la época. Escuchamos un eco en formación en nuestro discurso modulado a la manera de código lleno de silencio y paradoja desesperada.

A menduo sus glosas políticas hechas a propósito son ingenuas; se vienen abajo cuando comienzan a distinguir entre lo partidista y lo profético. Sin embargo, con el tiempo ha resultado evidente que gran parte de su «trasrealismo» y su elusión de la realidad del enfoque, elusión paralela a su tendencia a una economía y una lógica de la alucinación, derivan de una observación precisa e irónica de las circunstancias históricas locales. Detrás de las exactitudes de pesadilla en que nos sumen los planteamientos kafkianos se encuentran la topografía de Praga y el imperio austrohúngaro en decadencia. Praga, con su pasado de prácticas cabalísticas y astrológicas, con su densidad de sombras y callejuelas laberínticas, es inseparable del paisaje de las parábolas y narraciones de Kafka. Poseía un agudo sentido de los recursos simbólicos acumulados y al alcance; durante el invierno de 1916-1917 vivió en la Zlatá ulička, el callejón dorado de los alquimistas del Emperador, y no hay necesidad de negar la asociación que puede establecerse entre el castillo de la colina Hradčany y el de la novela. Los fantasmas de Kafka tenían sólidas raíces locales.

Más aún, como ha argüido Georg Lukács, en las invenciones de Kafka hay retazos específicos de crítica social. Su visión radical de la esperanza es sombría; tras el avance del proletariado revolucionario advierte el medro inevitable de la tiranía y la demagogia. Pero su experiencia de las leyes y su relación profesional con los accidentes y remuneraciones industriales nutren su aguda visión de las relaciones de clase y de las realidades económicas. En última instancia, la representación gráfica de una burocracia malévola y no obstante impotente es el eje de *El proceso*. Con el intuitivo precedente de *Bleak House* de Dickens, la novela se convierte en un mito demoníaco del formulismo. *El castillo* es algo más que una amarga alegoría de la burocracia feudal austrohúngara; pero esa alegoría está implícita. Y como muestra Politzer, el sentido de la máquina industrial en tanto que fuerza destructora y abstractamente maligna perseguía a Kafka y en-

contró terrible realización en *En la colonia penitenciaria*. Kafka no sólo es heredero de la maestría en la distorsión figurativa propia de Dickens, sino también de su ira contra la anonimia sádica de lo oficinesco y asambleístico.

La auténtica política de Kafka, sin embargo, y su paso de lo real a lo hiperreal, se encuentran en lugar más profundo. Es, en un sentido literal, un profeta. Un caso al que el vocabulario de la crítica moderna, con su presunción profana y cautelosa, tiene difícil acceso. Pues el hecho clave al respecto es la posesión de una premonición espantosa, el hecho de haber visto hasta la meticulosidad la amalgama del horror. *El proceso* exhibe el modelo clásico del estado de terror. Prefigura el sadismo furtivo y la histeria que el totalitarismo desliza en la vida privada y sexual, el hastío sin rostro de los asesinos. Desde que Kafka se puso a escribir, la llamada nocturna ha sonado en puertas sin número y el nombre de aquellos que son arrastrados para morir «¡como un perro!»* es legión. Kafka profetiza la forma contemporánea de aquel desastre del humanismo occidental que Nietzsche y Kierkegaard habían contemplado como una incierta mancha negra en el horizonte.

Valiéndose de un presentimiento de las *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, Kafka dibuja la reducción del hombre al estado de sabandija atormentada. La metamorfosis de Gregorio Samsa, que fue considerada sueño monstruoso por aquellos que primero tuvieron conocimiento del cuento, había de ser el destino literal de millones de seres humanos. La palabra exacta para sabandija, *Ungeziefer*, es un latigazo de clarividencia; así designaban los nazis a los gaseados. *En la colonia penitenciaria* no sólo entrevé la tecnología de las fábricas de muerte, sino también esa paradoja especial del moderno régimen totalitario: la colaboración sutil y obscena de víctima y verdugo. Nada de cuanto se ha escrito acerca de las raíces internas del nazismo puede compararse, en lo relativo a la exactitud de percepción, con la imagen kafkiana del torturador que se introduce de manera suicida entre los engranajes del aparato de tortura.

La visión de pesadilla de Kafka puede haber derivado perfectamente de los escarnios privados y las neurosis. Pero eso no disminuye su importancia siniestra, la prueba que da de que el gran artista posee antenas que captan esencias que sobrepasan la orilla de lo presente y convierten lo oscuro en diáfano. La fantasía se convierte en hecho concreto. Algunos miembros de la familia de Kafka encontraron la muerte en los hornos crematorios; Milena y Greta B. (que pudieron haber tenido hijos de Kafka) murieron en campos de concentración.

* En *El Proceso*, palabras finales de Joseph K. *(N. del T.)*

El mundo del este y el judaísmo de la Europa central, en que el genio de Kafka se encontraba tan a sus anchas, quedo reducido a cenizas.

No menos que los profetas, que se quejaban del peso de la revelación, Kafka fue perseguido por las intimaciones específicas de lo inhumano. Observó en el hombre el nacimiento de lo bestial. Las murallas de la vieja ciudad del orden se habían erguido ominosas con la sombra de la ruina próxima. De manera críptica hizo notar a Gustav Janouch que «el marques de Sade es el verdadero santo padrón de nuestro siglo». Kafka encontró Buchenwald en el hayedo.* Y al otro lado no distinguió ninguna necesaria promesa de gracia. Politzer dice de *En la colonia penitenciaria*:

> El verdadero héroe del relato, el «aparato singular», sobrevive a pesar de su destrucción, inconquistado e inconquistable. Kafka no encontró un final para las visiones de horror que le perseguían.

O, como el mismo Kafka escribió en un aforismo redactado en 1920: «Unos niegan el infortunio señalando el sol; él niega el sol al señalar el infortunio».

Esta negación del sol está implícita en la ambigua mirada que Kafka vierte sobre la literatura y sus propios escritos. Su deficiencia evoca el motivo del Antiguo Testamento de los tartamudos afligidos por el mensaje divino, de los videntes que quieren esconderse de la presencia y arrobo de la Palabra. En 1921 habló a Brod de

> la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de modo diferente. Se puede añadir una cuarta imposibilidad: la imposibilidad de escribir.

Esa cuarta imposibilidad era la tentación suprema. Politzer analiza con tacto magistral el intrincado juego a que recurría Kafka con su legado: «Todo esto sin excepción existe para ser quemado, y te ruego que lo hagas lo antes posible». Brod replicaría: «Permíteme decirte que no cumpliré tus deseos». Kafka nombró a Brod ejecutor de su voluntad y reiteró la súplica de que todo, salvo lo poco publicado que tenía, fuera destruido. Hasta las obras impresas quedaron ambiguamente condenadas:

> si desaparecieran todas se cumplirían mis verdaderos deseos. Sólo que, dado que existen públicamente, no quiero impedir que las conserve el que quiera hacerlo.

* *Beechwood* en esta ocasión. *Buchenwald*, como ya se indicó en otro lugar, significa en alemán «hayedo» precisamente. *(N. del T.)*

Politzer dice que el ideal kafkiano de la perfección formal y estilística era tan riguroso que no tenía en cuenta ningún compromiso. Las novelas e historias incompletas eran imperfectas y debían perecer por ello. Sin embargo, al mismo tiempo el acto de escribir había sido para Kafka la única vía de escape de la esterilidad y anquilosamiento que sufría en su vida personal. Luchaba, en una irreconciliable paradoja, por «una libertad que no tiene palabras, una liberación de las palabras» que sólo podía alcanzar por medio de la literatura. «Existe la meta, mas no el camino», escribió; «lo que llamamos camino es la duda». En una iluminadora lectura de *Josefina la cantora* o *El pueblo de los ratones* (una de las leyendas kafkianas más profundamente veladas), Politzer muestra la equivocación de Kafka respecto del necesario silencio del artista. El narrador está desconcertado: «¿Extasía su canto o se trata del solemne silencio que envuelve su débil vocecita?».

Pero podemos ir más allá. Kafka conocía la advertencia de Kierkegaard: «Un individuo no puede ayudar ni salvar una época: sólo puede decir que está perdida». Veía la inminencia de la época inhumana y trazó los rasgos de su rostro intolerable. Pero la tentación del silencio y la creencia de que en presencia de ciertas realidades resulta el arte trivial o impertinente tenían también su peso. El mundo de Auschwitz se encuentra fuera de la palabra y fuera de la razón. Hablar de lo *inefable* es arriesgar la supervivencia del lenguaje en tanto que creador y portador de verdades humanas y racionales. Las palabras saturadas de mentiras y atrocidades difícilmente pueden resumir la vida. Aprensión que no tenía solamente Kafka. El miedo a la erosión del *logos*, a la victoria de la letra sobre el espíritu se encuentra de manera incisiva en la *Carta de lord Chandos*, de Hofmannsthal, y en las polémicas de Karl Kraus. El *Tractatus* de Wittgenstein y *La muerte de Virgilio*, de Broch (que, en parte, pueden ser leídos como glosas del problema de Kafka) están atravesados por la autoridad del silencio.

La cuestión del silencio está expuesta en Kafka de manera más radical. Esto le da su lugar ejemplar en la literatura moderna. ¿Debería rendirse el poeta? ¿Es todavía posible la voz literaria, que entre todas las cosas es la más humana, en un tiempo en que los hombres son forzados a escarbar o chillar sus tormentos como escarabajos y ratones? Kafka sabía que en el principio era la Palabra; y nos pregunta: ¿y en el final?

En este lugar cobra importancia su judaísmo. Muchos aspectos de ese judaísmo han sido explorados por críticos y biógrafos. Poco más podría decirse de la deuda que tenía con las tradiciones gnóstica y jasídica, de su vívido aunque caprichoso interés por el sionismo, de la inquieta nostalgia de la cohesión emocional de la comunidad judía oriental; nostalgia que le hizo decir a Janouch:

> Me gustaría correr hasta los pobres judíos de la aljama, besar el borde de sus vestidos y no decir palabra. Sería completamente feliz si soportasen en silencio mi presencia.

El orgullo de Kafka y su profética afirmación de que quien «hiere a un judío mata al Hombre» *(Man schlägt den Juden und erschlägt den Menschen)* son bien conocidos. Pero queda por hacer lo más difícil: la ubicación de las obras y los silencios de Kafka en el contexto de las relaciones de la sensibilidad judía con la literatura y los idiomas europeos.

El estudio de Politzer es un prólogo indispensable. Aunque insuficiente en su tratamiento de las fuentes del estilo de Kafka (Robert Walser es mencionado una sola vez), va más allá que cualquier investigación anterior señalando su escrupulosa artesanía y medios técnicos. Ninguna lectura responsable que de él se haga podrá ignorar lo que dice su autor de la factura de las novelas, de las sucesivas etapas de composición, de las costumbres kafkianas en cuanto al trabajo. Este estudio paciente e inteligente ha realzado con justicia el *métier* de Kafka.

Pero los juicios de Politzer carecen de constancia crítica y filosófica; no hacen hincapié en el meollo exacto. La situación lingüística de Kafka era precaria. Las condiciones de la minoría judía germanohablante que vivía en Praga agudizaban la característica sensación de soledad y complejidad laberínticas. El alemán de Kafka era chirriante para los oídos checos; a menudo se sentía culpable de no utilizar sus fuerzas intelectuales en el renacimiento de la literatura checa y la conciencia nacional, culpa que descuella durante su encuentro con Milena. Y sin embargo, al mismo tiempo, su judaísmo encaraba la creciente pujanza del nacionalismo alemán. Kafka advertía con disgusto que el alemán hablado por los estudiantes y negociantes alemanes que visitaban Praga le resultaba extraño, que era, inevitablemente «el idioma de los enemigos». El judío de clase media, por haber renunciado al medio checo y haber adoptado el idioma alemán, mantenía la esperanza de su emancipación, de reincorporarse a los valores liberales de Europa. Kafka sabía que tal esperanza era vana.

Lo esencial está más allá de las circunstancias locales. El judío europeo llegó tarde a la literatura profana, a los predios de las «mentiras verdaderas» que son la poesía y la ficción. Por todas partes no había hecho sino encontrar idiomas emancipados de perspectivas y realidades históricas extrañas a él. Las palabras verdaderas pertenecían a la herencia de la cristiandad eslava o latina, convertida en columna del poder y la estima. Donde abandonaba lo hebreo y atravesaba el *Jüdisch-Deutsch* para desembocar en las leguas vernáculas europeas, la

sensibilidad de los judíos orientales tenía que acomodarse a las medidas de sus opresores. Los idiomas codifican inmemoriales reflejos y giros de sentimiento, remembranzas de actos que trascienden el recuerdo individual, cotas de experiencia común tan sutilmente decisiva como las cotas del cielo y la tierra en que una civilización madura. Un foráneo puede amaestrar un idioma como un jinete doma su montura; pero raramente iguala al poseído de ese movimiento indefinido y subterráneo. Schönberg desarrolló una nueva sintaxis, una convención de expresión inviolada por usos anteriores o extraños. Los escritores judíos del período romántico y los del siglo XX fueron menos radicales. Hicieron lo posible por soldar el genio de su legado y la propiedad de sus condiciones sociales e históricas con un idioma prestado.

La relación entre el escritor judío y el escritor alemán era peculiarmente tensa y problemática, como si contuviera presagios de la catástrofe última. Como dice Theodor Adorno de Heine:

> La fluidez y claridad que Heine tomó del habla corriente constituyen el punto opuesto de la seguridad *(Geborgenheit)* ante un idioma. Sólo el que no está familiarizado con un idioma lo utiliza como un instrumento.

En el diario de Kafka de 1911, bajo la fecha del 24 de octubre, se percibe la alienación que sentía respecto de su propio idioma:

> Ayer se me ocurrió que tal vez yo no hubiera querido nunca a mi madre como se merecía, y como hubiera podido quererla, porque el idioma alemán me lo impedía. La madre judía no es una *Mutter*, llamarla *Mutter* le da un aire levemente cómico [...] para los judíos *Mutter* es algo netamente alemán, inconscientemente encierra, junto con el esplendor cristiano, la frialdad cristiana; la mujer judía a quien se llama *Mutter* no nos parece por tanto solamente cómica, sino también fuera de lugar [...]. Creo que sólo el recuerdo del gueto mantiene la instrucción de la familia judía porque también la palabra *Vater* está lejos de representar al padre judío.

Podemos leer el último relato de Kafka, «La construcción», como una parábola del extrañamiento, del artista afirmado en su idioma. Por mucho que anhele refugiarse en la domeñada intimidad de su arte, el constructor perseguido sabe que hay un agujero en la pared, que lo exterior está esperando para abocarse (*geborgen* y *verborgen* expresan la profunda relación lingüística entre estar a salvo en casa y estar a buen recaudo en un escondrijo). Kafka estaba dentro de la lengua alemana como un viajero en un hotel: una de sus imágenes clave. La casa de las palabras no era ciertamente la suya.

Ése era el impulso que se formaba detrás de su único estilo, detrás de la economía y desnudez fantástica de su literatura. Kafka desviste

al alemán hasta los huesos de significado directo, desechando, siempre que puede, el envolvente contexto de resonancias histórica, local y metafórica. Del fondo del lenguaje, de sus depósitos de acumuladas superposiciones verbales, coge sólo lo que puede apropiarse estrictamente para su propio uso. Coloca retruécanos en lugares estratégicos, porque el retruécano, a diferencia de la metáfora, chisporrotea sólo hacia dentro, sólo hacia la estructura accidental del idioma mismo.

El lenguaje de *En la colonia penitenciaria* o de *Un artista del hambre* es milagrosamente translúcido, como si hubieran sido borradas la riqueza y matización de los precedentes históricos y literarios del alemán. Kafka pulía palabras como Spinoza pulía lentes; una luz exacta pasa por ellas sin distorsionarse. Aunque a menudo hay en el aire cierto enrarecimiento, cierta frialdad. Ciertamente, Kafka puede verse como una advertencia que se hace al genio judío de la probabilidad de que será en lo hebreo y no en la confusión de otras lenguas donde tendrá que echar raíces una literatura judía.

Lo extremo de la posición literaria de Kafka, junto con lo corto y tortuoso de su vida, hacen más notable la centralidad y estatura representativa de su acabado. Ninguna otra voz ha sido testigo más veraz de las tinieblas de nuestro tiempo. Kafka observó en 1914: «Encuentro ofensiva la letra K, casi nauseabunda, y sin embargo, la sigo utilizando, pues debe ser característica mía». En el alfabeto del sentimiento y la percepción humanos, ahora esa letra pertenece invariablemente a un solo hombre.

Moisés y Aarón, de Schönberg

Es difícil concebir una obra en la que la música y el lenguaje interactúen más estrechamente que en el *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg. (El título alemán tiene una ventaja de la que Schönberg, mitad por humor y mitad por superstición, era consciente: sus doce letras son una contrapartida simbólica de los doce tonos que forman un conjunto básico de la composición en serie.) Es por consiguiente impertinente escribir acerca de la ópera si se es incapaz de analizar su estructura musical, potente e intensamente original. Este análisis ha sido efectuado por varios musicólogos y estudiosos de Schönberg.[1] Uno desearía que la dificultad intrínseca del tema no se hubiera visto agravada por el carácter técnicamente «iniciado» de su enfoque. Esto resulta particularmente cierto en el examen de la música escrita por Milton Babbit y puesta en circulación por medio de la única grabación disponible hasta la fecha de *Moisés y Aarón* (Columbia K-31-241).

Si escribo esta nota programática es porque la gran mayoría de quienes componían la audiencia en el Covent Garden se encontrará en mi situación: no tiene la formación o el conocimiento necesario para captar el despliegue técnico de la partitura. De hecho, las demandas planteadas superan marcadamente las requeridas por una composición clásica, o incluso por la densidad orquestal de Mahler. Y al mismo tiempo, deberemos hallar consuelo en la frecuente admonición de Schönberg:

1. El más completo examen de la obra se encuentra en Karl H. Wörner: *Schoenberg's «Moses and Aaron»*, traducción de P. Hamburger, Londres, 1963. Entre las más importantes discusiones técnicas sobre la música se cuentan las de Hans Keller en *The Score*, nº 21, 1957, y W. Zillig en *Melos, Zeitschrift für Neue Musik*, vol. 3, 1957. En T. W. Adorno, «*Sakrales Fragment: Ueber Schoenberg's Moses und Aaron*» (una conferencia pronunciada en Berlín en abril de 1963 y reimpresa ese mismo año en la obra de Adorno *Quasi una fantasia*), puede hallarse un examen fascinante, aunque a menudo caprichosa e innecesariamente oscuro, del trasfondo filosófico e histórico de la ópera.

> Nunca podría insistir demasiado en la advertencia contra la supervaloración del análisis, ya que éste conduce invariablemente a aquello contra lo que siempre he luchado: el conocimiento relativo al modo en que algo ha sido *hecho*. Por el contrario, lo que siempre he tratado de promover es el conocimiento de lo que algo *es*.

Y uno recuerda la observación de Kierkegaard al principio de su examen de *Don Giovanni*:

> pese a que siento que la música es un arte que, en el más alto grado, requiere de la experiencia para justificar que uno tenga una opinión sobre ella, aún sigo consolándome [...] con la paradoja de que, incluso en la ignorancia y los meros indicios, hay también un tipo de experiencia.

En el caso de *Moisés y Aarón* yo iría más lejos. Pertenece al muy reducido grupo de óperas que encarnan un acto tan radical y amplio de imaginación, de argumentación dramática y filosófica articulada por medios poéticos y musicales, que existen aspectos de ella que van mucho más allá del normal análisis de una partitura operística. No sólo pertenece a la historia de la música moderna –de un modo crítico, ya que es un ejemplo de la aplicación de los principios de Schönberg a una vasta y parcialmente convencional escala–, sino a la historia del teatro moderno, de la teología moderna, de la relación entre el judaísmo y la crisis europea. Estos aspectos no definen, ni en modo alguno agotan, el significado de la obra: ese significado es fundamentalmente musical. Sin embargo, una explicación de dichos aspectos podría resultar útil para aquellos que se acercan a la obra por primera vez y la ubicarían en su contexto histórico y emocional. Al igual que otras muy grandes y difíciles obras de arte, la ópera de Schönberg supera de forma concluyente los confines de su género y al mismo tiempo proporciona a ese género un cumplimiento nuevo y aparentemente obvio.

En una carta a Alban Berg de 16 de octubre de 1933, fecha en la que acababa de retornar formalmente al judaísmo al verse frente al antisemitismo nazi, Schönberg escribe:

> Como sin duda has comprendido, mi retorno a la religión judía tuvo lugar hace mucho, y de hecho queda demostrado en parte de mi obra publicada («*Thou shalt not, thou must*»), así como en *Moisés y Aarón*, pieza que conoces desde 1928, pero que es al menos cinco años anterior, y especialmente en mi drama *The Biblical Way*, que también fue concebido en 1922 o 1923 como muy tarde.[2]

2. Todas las citas son de las *Letters*, edición de Erwin Stein, Londres, 1964.

Der Biblische Weg sigue inédita, pero lo que se sabe de ella apunta claramente al tema de la ópera. Narra la historia de un visionario sionista –en cuyo nombre, Max Arun, podría haber una prefiguración de Moisés y Aarón– que no logra alcanzar su meta por causa de la imperfección humana. Igualmente relevante es la otra pieza a la que se refiere Schönberg, la segunda de las *Four Pieces* para coro mixto, op. 27. Escrita en 1925, pone música a la prohibición de la ley mosaica contra la confección de imágenes. «Una imagen pide nombres. [...] Has de creer en el Espíritu; debes hacerlo, tú, el elegido». Este mandato, expresado en una prosa cadenciosa que anticipa la «canción hablada» de la ópera, resume el concepto y el conflicto dramático centrales de *Moisés y Aarón*. Sin embargo, el interés de Schönberg en la expresión musical del pensamiento religioso y en el estilo dramático del Antiguo Testamento se remonta a una época incluso anterior: a *Die Jakobsleiter*, un oratorio dejado incompleto en 1917.

Esta preocupación persiste a lo largo de toda la obra posterior de Schönberg: en el *Kol Nidre* de 1938, en la breve, desgarradora cantata *A Survivor from Warsaw* (1947), en la composición del Salmo 130 (1950), y en la obra final de Schönberg, los inacabados *Modern Psalms*. Las últimas palabras a las que puso música fueron: «Y así ruego, como ruega todo lo que vive». De este modo, *Moisés y Aarón* está temática y psicológicamente relacionada con todo un conjunto de obras en las que Schönberg buscó expresar su concepto altamente individual, aunque al mismo tiempo profundamente judaico, de la identidad, del acto de creación espiritual, y del diálogo –tan inherente a la música– entre el cantar del hombre y los silencios de Dios. La ópera es a un tiempo la *magnum opus* de Schönberg (lo que T. W. Adorno llama su «*Hauptwerk quand-même*») y una composición arraigada en la lógica y el desarrollo de la totalidad de su pensamiento musical.

Schönberg empezó a escribir *Moisés y Aarón* en Berlín en mayo de 1930. Completó el acto II en Barcelona, el 10 de marzo de 1932. Roberto Gerhard, en cuyo piso de Barcelona trabajó Schönberg a menudo, refiere una anécdota instructiva. A Schönberg no le importaba que hubiera amigos charlando en la habitación, ni siquiera cuando estaba enfrascado en la orquestación, de fantástica complejidad. Lo que no podía soportar eran los súbitos ratos de silencio. Las fechas de la composición son, por supuesto, importantes. Por un lado señalan la reñida admisión profesional de Schönberg como sucesor de Ferruccio Busoni en la Academia de las Artes prusiana. Pero también marcan la aparición de los brotes de enfermedad que llevaron a Schönberg a buscar refugio en un clima meridional, y, por encima de todo, señalan el crecimiento de la amenaza nazi. Un año después

de que completase el acto II, Schönberg se vio obligado a dejar Berlín y a comenzar una vida de exilio.

No vivió para terminar la ópera o para asistir a su representación. Se tocó un extracto en forma de concierto en Darmstadt el 2 de julio de 1951 (los planes para una representación en el *Maggio Musicale* de Florencia se vinieron abajo). Schönberg murió menos de quince días después. El primer programa completo de concierto tuvo lugar en el Musikhalle de Hamburgo bajo la dirección de Hans Rosbaud en marzo de 1954. El 16 de junio de 1957, Rosbaud dirigió la *première* escénica de *Moisés y Aarón* en el Stadttheater de Zúrich. Esto fue seguido por una representación en Berlín dirigida por Hermann Scherchen en octubre de 1959. Desde esa fecha, ha habido pocas salas de ópera relevantes de Europa o de Estados Unidos que no hayan expresado su esperanza de representar la obra y que no hayan retrocedido ante sus formidables exigencias.

Karl Wörner dice que *Moisés y Aarón* «no tiene precedentes». No es así: como ópera, está emparentada con el *Parsifal* de Wagner, y hay anticipaciones orquestales tanto en Mahler como en las propias composiciones iniciales de Schönberg y en sus óperas cortas, *Erwartung* y *Die Glückliche Hand*. Sin embargo, es técnicamente más exigente que cualquier otra gran ópera, y la cualidad del conflicto religioso filosófico requiere de los intérpretes y del productor una inusual gama de perspicacia y empatía. Schönberg ha utilizado deliberadamente un *género* saturado con valores decimonónicos de irrealidad y de despliegue de elegancia para expresar una gravedad máxima. Al hacerlo, reabrió toda la cuestión de la ópera.

El libreto está organizado por entero en términos de forma y desarrollo musical (si la música seriada anticipa la música electrónica lo hace por la totalidad del control que el compositor se propone alcanzar en cada aspecto de la experiencia musical). Tal como señalara Schönberg: «Únicamente mientras estoy componiendo aparece definido el texto, y a veces esto no ocurre sino tras la composición». Sin embargo, el libreto de *Moisés y Aarón* ejerce por sí mismo una gran fascinación. Schönberg tiene un estilo característico que se aprecia en sus pinturas y sus escritos teóricos tanto como en su música. Trabajaba con amplias pinceladas, y lograba un efecto de claridad y energía abstracta omitiendo las cualificaciones sintácticas o medios tonos. Como sucede en gran parte de los textos musicales y gustos literarios de Schönberg, el libreto muestra rastros del expresionismo alemán, y de las fuentes del expresionismo. Es característico que Strindberg desempeñe un papel: Schönberg conocía el *Wrestling Jacob* cuando planeaba *Die Jakobsleiter*, y era consciente de la existencia del *Moisés* de Strindberg mientras escribía su propio, y muy diferente, tratamiento del tema.

El lenguaje utilizado en *Moisés y Aarón* es notablemente personal. Se mantiene alejado de los ritmos y la tonalidad de la Biblia de Lutero. El 5 de agosto de 1930, Schönberg escribió a Berg: «Soy de la opinión de que el lenguaje de la Biblia es el alemán medieval, el cual, siendo oscuro para nosotros, debería utilizarse a lo sumo para dar color; y eso es algo que no necesito». Por encima de todo, cada palabra alemana, ya sea en el *Sprechgesang* (canto declamatorio), en el canto directo o en la declaración coral, encaja de forma única y precisa en el contexto musical. La letra no está menos *durchkomponiert* («plenamente compuesta, musicalizada») que la música. Esto es lo que hace que cualquier decisión de producir el *Moisés y Aarón* en inglés resulte tan descaminada. Alterar las palabras –su cadencia, su énfasis, sus tonalidades–, tal como ha de hacerse en la traducción, equivale a alterar las relaciones tonales o la orquestación en una pieza de música clásica. Además, no hay necesidad de subvertir a Schönberg de este modo: la historia del Éxodo es conocida por todos, y la presentación que hace Schönberg de la trama es extremadamente lúcida. Un breve resumen habría proporcionado a una audiencia de habla inglesa toda la ayuda que necesita.

La relación del lenguaje con la música en *Moisés y Aarón* difiere de la de cualquier otra ópera. El problema de esa relación, de cómo distribuir el énfasis entre el tono de la letra y el de la música, de si el libreto ideal no debería ser flojo, precisamente para marcar la distancia entre el drama musical y la representación hablada, subyace en toda la historia de la ópera. Tal como ha mostrado Joseph Kerman, el problemático logro de Wagner, del último Verdi y de los compositores operísticos del siglo XX consiste en haber dado al libreto una seriedad nueva. De ahí la marcada afinidad con la literatura moderna y con el argumento psicológico que se observa en las óperas de Janácek, Berg y Stravinsky. De ahí el irónico tratamiento alegórico del debate entre el poeta y el compositor en el *Capriccio* de Richard Strauss.

Sin embargo, el *Moisés y Aarón* profundiza mucho más. Pertenece a ese grupo de obras producidas en el siglo XX que, siendo cruciales para nuestra actual estética, tienen una posibilidad propia como temas esenciales. Me refiero a que plantean por sí mismas –como hace Kafka en la ficción, o Klee en la forma visual– si es en absoluto posible realizar o no la cosa, si existen o no modos de comunicación adecuados. Kierkegaard escribió de Mozart: «La feliz característica que pertenece a todo clásico, aquello que le convierte en clásico e inmortal, es la absoluta armonía de las dos fuerzas: la forma y el contenido». Uno diría del arte moderno que lo que lo convierte inconfundiblemente en tal para nuestra sensibilidad es la frecuente disonancia entre la moral, el contenido psicológico y la forma tradicional. Siendo un

drama de no comunicación, de la resistencia primordial que ofrece la penetración intuitiva o revelada a la encarnación verbal y plástica (la negativa del Verbo a hacerse carne), *Moisés y Aarón* es, considerada en un plano vital, una ópera sobre la ópera. Es una demostración de la imposibilidad de hallar una concordancia exhaustiva entre el lenguaje y la música, entre la encarnación sensual y la enorme urgencia y pureza del significado proyectado. Al hacer que el conflicto dramático sea un conflicto entre un hombre que habla y un hombre que canta, Schönberg ha llevado al límite la convención paradójica, el compromiso con lo irreal, inherente a toda ópera.

La paradoja se resuelve en una derrota, en un gran grito de necesario silencio. Esto basta para que resulte difícil pensar que una ópera seria pueda seguir al *Moisés y Aarón* o ir más allá de él. Sin embargo, éste era exactamente el problema del propio Schönberg como poswagneriano y como heredero, más aún en el terreno de la moralidad artística que en el de la técnica orquestal, de Mahler. Al igual que Mahler, Schönberg estaba proponiendo agravar, en el sentido literal, la fácil coexistencia, el *libertinaje* entre música y público que prevalecía en las salas de ópera al cambiar el siglo y que Strauss, con toda su integridad musical, jamás refutó. Tal como señala Adorno, *Moisés y Aarón* puede analizarse con el mismo espíritu que una de las grandes cantatas de Bach. Pero, a diferencia de Bach, es una obra que en todo momento exige dar cuenta de su propia validez y medios expresivos.

Desde luego, el motivo para un agudo conflicto entre Moisés y Aarón se halla presente en el Pentateuco. Muy bien pudiera haber sucedido que los posteriores redactores sacerdotales, con su particular asociación profesional con el sacerdocio de Aarón, hicieran desaparecer parte de las pruebas más siniestras, y oscurecieran todas las consecuencias homicidas del choque. Schönberg hizo de este arcaico y oculto antagonismo un conflicto de valores morales y personales esenciales, un conflicto de irreconciliables formulaciones o metáforas de la confrontación del hombre con Dios. Trabajando sobre el principio –discernible en las raíces del drama trágico griego– de que el conflicto humano fundamental es interno, de que el diálogo dramático se produce en último análisis entre un yo y otro yo, Schönberg concentró toda la fuerza de colisión en una única conciencia.

Éste es el drama de Moisés. Aarón es una de las posibilidades, la más seductora, la más humana, de las traiciones que Moisés puede hacerse a sí mismo. Él es la voz de Moisés cuando dicha voz cede a la verdad imperfecta y a las consecuencias de la componenda. En 1933, Schönberg observó: «Mi Moisés se parece mucho –por supuesto, únicamente en el aspecto externo– al de Miguel Ángel. No es humano en absoluto». Bien pudiera ser así por lo que concierne a la severa

estatura del personaje, de tamaño superior al natural. Pero la mordacidad de la ópera, su preciso enfoque de la emoción y el sufrimiento emana sobre todo de la humanidad de Moisés, de aquello que en él está hendido y carece de articulación. En lo que uno piensa cuando escucha el *Moisés y Aarón* no es en la ferozmente contenida elocuencia de la estatua de Miguel Ángel, sino en el *Wozzeck* de Alban Berg (escrito justo antes de que Schönberg empezara a componer su propia ópera). Moisés y Wozzeck son dos brillantes estudios de la contradicción dramática, dos personajes operísticos incapaces de articular con sus propias voces la plenitud de sus necesidades y percepciones. En ambos casos, la música asume el control allí donde la voz humana se halla sofocada o se refugia en un silencio desesperado.

Schönberg admitió a Berg: «Todo lo que he escrito tiene una cierta semejanza interna con mi propia persona». Esto es obviamente cierto en el caso de Moisés, y ésta es la razón de que la figura de Miguel Ángel, que fascinaba a Freud de manera similar, pueda resultar relevante. Para cualquier judío que iniciara un gran movimiento espiritual o una doctrina radical en un ambiente hostil, que condujera a un pequeño grupo de discípulos, algunos de los cuales tal vez fuesen recalcitrantes o ingratos, a la tierra prometida de un nuevo medio metafísico o estético, el arquetipo de Moisés tendría un significado natural. Al introducir en la música, cuyo desarrollo y modos clásicos parecen encarnar el genio mismo de la tradición cristiana y germánica, una sintaxis nueva, un ideal inflexiblemente racional de apariencia disonante, Schönberg estaba realizando un acto de gran audacia y complejidad psicológica. Yendo mucho más lejos que Mahler, estaba afirmando una presencia revolucionaria –y para sus enemigos, una presencia ajena, judía– en el mundo de Bach y Wagner. De este modo, el sistema dodecafónico se halla relacionado, en lo tocante a la sensibilidad y al contexto psicológico, con el radicalismo imaginativo, con el carácter «subversivo» de las matemáticas de Cantor o de la epistemología de Wittgenstein.

Al igual que Freud, Schönberg se veía a sí mismo como un pionero y un maestro, injuriado por la gran mayoría de sus contemporáneos, empujado a la soledad por su propio genio inflexible, como alguien que reúne en torno a sí a un pequeño grupo y avanza, en el exilio, hacia un mundo nuevo de significado y de posibilidad vital. En el amargo grito con el que Moisés afirma que sus enseñanzas no están siendo comprendidas, que su visión está siendo distorsionada incluso por quienes se encuentran más próximos a él, se perciben los inevitables momentos de desaliento y enojada soledad del propio Schönberg. Y hay una analogía casi demasiado exacta en el hecho de que muriera en el umbral de la aceptación, antes de que su talla hubiera

recibido amplio reconocimiento, antes de que pudiese completar el *Moisés y Aarón* o de que pudiese escuchar la interpretación de cualquiera de sus partes.

Excepto por un momento, (I, 2, compases 208-217) –y, sencillamente, nunca he entendido por qué ha de ser en *este* preciso punto de la ópera–, Moisés no canta. Habla con un discurso muy cadencioso y formal, y su voz suena fuerte y acerba frente a la fluidez de la música y, en particular, frente al altísimo tono de Aarón. (El paródico aunque profundamente comprometido tratamiento del registro vocal de Aarón parece estar repleto de referencias al tradicional *bel canto* operístico y al ideal del *Heldentenor* wagneriano.) El hecho de que el protagonista de una gran ópera no cante es un poderoso efecto teatral, más «chocante» incluso que el largo silencio de la Casandra de Esquilo o la abrupta y única intervención del mudo Pilades en *Las Coéforas*. Pero también es mucho más que eso.

El tema trágico de la ópera es la incapacidad de Moisés para dar forma expresiva (musical) a su visión, para hacer comunicable la revelación y de este modo traducir su comunión individual con Dios en una comunidad de creencia en Israel. Por el contrario, la elocuencia de Aarón, su instantánea transposición –y por tanto traducción– del significado abstracto y oculto de Moisés en una forma sensual (la voz que canta), condena a los dos hombres a un conflicto irreconciliable. Moisés no puede actuar sin Aarón; Aarón es la lengua que Dios ha colocado en su boca muda. Pero Aarón reduce o traiciona el pensamiento de Moisés, aquello que es en él revelación inmediata, en el acto mismo de comunicarlo a otros hombres. Como en la filosofía de Wittgenstein, hay en *Moisés y Aarón* una radical consideración de silencio, una indagación en el desfase definitivamente trágico entre lo que se aprehende y lo que es posible decir. Las palabras distorsionan; las palabras elocuentes distorsionan absolutamente.

Esto está implícito en las primeras estrofas de la ópera que Moisés declama sobre el trasfondo de la apertura orquestal y el murmullo de las seis voces solistas que representan la Zarza Ardiente. El hecho de que Moisés hable tan a menudo de forma simultánea al canto de Aarón, o de que oigamos que su voz entra en conflicto con la orquesta, indica la intención esencial de Schönberg. Las palabras de Moisés son internas, únicamente constituyen su pensamiento, claro e íntegro, antes de salir al exterior transformado en la traición del discurso.

Moisés se refiere a su Dios como «omnipresente, invisible e inconcebible». *Unvorstellbar*, lo que no puede ser imaginado, concebido ni representado (*vorstellen* significa, precisamente, representar, imitar, dramatizar de forma concreta), es la palabra clave de esta ópera. Dios es *porque* es inconmensurable para la imaginación humana, porque

ninguna representación simbólica a la que tenga acceso el hombre puede comprender siquiera la más ínfima fracción de Su inconcebible omnipresencia. Conocer esto, servir a una deidad tan inalcanzable para la mímesis humana, es el destino único, magnífico, que Moisés imagina para su pueblo. Es también un destino tremendo. Tal como proclama la voz que brota de la Zarza Ardiente:

Este pueblo ha sido escogido
entre todos los demás
para ser el pueblo del único Dios,
el que debe conocerle
y ser enteramente suyo,
el que habrá de soportar todas las pruebas
concebibles para el pensamiento
por los siglos de los siglos.

Los dos últimos versos son elocuentemente ambiguos: las palabras también pueden comprenderse de este modo: «todas las pruebas a que pueda ser sometido este pensamiento –el de un Dios invisible e inconcebible».

Aarón entra en escena y la desavenencia entre ambos hermanos es inmediata y fatal. Aarón se regocija con la imponente singularidad de la misión de Israel, con la grandeza de un Dios que de tal modo aventaja en poder y exigencia a todos los demás dioses (esos otros dioses siguen siendo reales para Aarón). Exulta al *imaginar* a ese Dios, al encontrar palabras y símbolos poéticos con los que presentarlo a Su pueblo. Sin embargo, y aunque canta, Moisés grita: «Ninguna imagen puede darte una imagen de lo inimaginable». Y cuando Aarón elabora, con una absurda seguridad de percepción que la música refleja, la noción de un Dios que habrá de castigar y premiar a Su pueblo según su merecido, Moisés proclama un Dios kierkegaardiano, un Dios que trasciende infinita y escandalosamente cualquier sentido humano de causa y efecto:

Inconcebible por invisible;
por inconmensurable;
por imperecedero;
por eterno;
por omnipresente;
por omnipotente.

Y a esta letanía abstracta, de aprehensión inefable, Aarón responde con la alegre seguridad de que Dios habrá de hacer milagros para defender a Su pueblo esclavizado.

Y los hace. Enfrentado al rebelde desconcierto de los judíos, que piden signos visibles de la nueva revelación, Moisés se refugia en su propia incapacidad para expresarse. Es Aarón quien proclama la palabra y la obra. Él es quien arroja el cayado de Moisés al suelo, donde se transforma en serpiente, el que muestra la mano de Moisés cubierta de lepra y luego milagrosamente sana. Durante toda la parte final de este acto, Moisés permanece en silencio. Es Aarón quien proclama la maldición de Faraón y el pacto de la Tierra Prometida. Enardecido por su elocuencia, el pueblo de Israel avanza y la música se muestra exultante por la certeza de Aarón. Dios parece estar hablando a través de él.

En cierto sentido, según una de las posibles formas de expresión, lo hace. La comprensión que tiene Moisés de Dios es mucho más auténtica, mucho más profunda. Pero es esencialmente muda, o accesible tan sólo a muy pocos. Sin Aarón, el designio de Dios no puede realizarse; a través de Aarón, queda pervertido. Ésta es la paradoja trágica del drama, el escándalo metafísico que surge del hecho de que las categorías de Dios no sean paralelas o conmensurables con las del hombre.

El acto segundo se centra en el becerro de oro. Con la larga ausencia de Moisés, retirado al Sinaí, los ancianos y el pueblo se han vuelto rebeldes y temerosos. La invisibilidad de Dios se ha convertido en una angustia insoportable. Aarón cede a las voces que gritan pidiendo una imagen, algo que el ojo y la mano puedan asir en el acto de la adoración. En el escenario progresivamente más oscuro, resplandece el becerro de oro.

Lo que sigue es una de las piezas musicales más asombrosas escritas en el siglo XX. Tal como señalan los analistas musicales, es una sinfonía en cinco movimientos con voces solistas y coros. La orquestación es tan intrincada y a la vez tan dramática en su exposición y matices que parece increíble que Schönberg haya podido *oírla* íntegra en su interior, que haya sabido exactamente (si así fue) cómo habrían de resultar esas fantásticas combinaciones instrumentales y rítmicas sin, de hecho, haber escuchado jamás el sonido de una nota. La pompa del becerro de oro plantea las más elevadas exigencias a la orquesta, a los cantantes y a los bailarines. La cría de caballos, los camellos cargados de tesoros y las cuatro vírgenes desnudas son requisitos que incluso la sala con mayores recursos encontrará difíciles de satisfacer.

Lo que Schönberg tenía en mente era algo muy diferente a un ballet operístico corriente. Pensaba en una total integración dramática de la voz, el movimiento corporal y el desarrollo orquestal. Incluso los momentos de mayor frenesí de la sexual orgía idólatra fueron ur-

didos mediante una estructura musical rigurosa e inmensamente sutil. Tal como Schönberg escribió a Webern:

> Quería dejar lo menos posible a esos nuevos déspotas del arte teatral, los productores, e incluso concebir la coreografía hasta donde fuera capaz de hacerlo. [...] Sabes que no se me da muy bien la danza. [...] En cualquier caso, hasta el momento he logrado elaborar con éxito movimientos que al menos entran en un terreno de expresión distinto al de las cabriolas del ballet común y corriente.

Sin embargo, estas «cabriolas» no son del todo irrelevantes. En el tratamiento que hace Schönberg del becerro de oro, como en gran parte del *Moisés y Aarón*, hay una revalorización –bien directa, bien paródica– de las convenciones de la ópera. ¿Son aplicables estas convenciones a las circunstancias modernas? ¿Cuánta seriedad pueden albergar? Así, el becerro de oro es a un tiempo la culminación lógica, y una sátira encubierta, de la serie de ballets orgiásticos y danzas rituales que constituyen uno de los rasgos característicos de la gran ópera, de la *Hérodiade* de Massenet al *Tannhäuser*, de *Aída* y *Sansón y Dalila* a *Parsifal* y *Salomé*. Schönberg es plenamente consciente de la doble cualidad de la escena. Es a un tiempo supremamente seria e irónica en su exhaustivo uso de la convención:

> En el tratamiento de esta escena, que de hecho representa el núcleo mismo de mi pensamiento, he llegado prácticamente al límite, y aquí es también donde mi obra resulta más *operística*; como de hecho ha de serlo.

Con el regreso de Moisés –su indistinta, aterradora figura, surge de pronto en el horizonte y es vista por uno de los exhaustos juerguistas– el drama avanza rápidamente hacia su clímax. Al mirarlo Moisés, el becerro de oro se desvanece:

> Fuera de aquí, tú que eres la imagen del hecho de que aquello que
> carece de medida no pueda quedar ceñido en una imagen.

Los dos hermanos quedan frente a frente en el escenario vacío. Y una vez más es Aarón el que tiene el mejor argumento. Ha dado al pueblo una imagen para que Israel pueda vivir y no caiga en la desesperación. Ama al pueblo y sabe que las exigencias de abstracción y recogimiento que Moisés plantea al espíritu humano superan las capacidades de los hombres corrientes. Moisés ama una idea, una visión absoluta, implacable en su pureza. Haría de Israel el vano, atormentado receptáculo de una inconcebible presencia. No hay pueblo que

pueda soportar semejante tarea. Incluso las Tablas de la Ley que Moisés ha traído de la montaña no son más que una imagen, un símbolo palpable de una oculta autoridad.

Desconcertado, encolerizado por el argumento de Aarón, Moisés rompe las tablas. Aarón le acusa de cobardía. Hayan comprendido o no el pleno significado de la revelación de Dios, las tribus de Israel deben proseguir su marcha hacia la Tierra Prometida. Como para confirmar sus palabras, el coro reemprende su marcha a través del escenario. Es guiado por una columna de fuego, y Aarón avanza, exultante por el visible milagro de Dios.

Moisés queda solo. ¿Tiene razón Aarón? ¿Debe la inconcebible, inimaginable, irrepresentable realidad de Dios reducirse al mero símbolo, al tangible artificio del milagro? En ese caso, todo lo que ha pensado y dicho (ambas cosas son idénticas para Moisés) ha sido locura. El mismo intento de expresar su visión fue un delito. La orquesta cae en el silencio mientras los violines unísonos interpretan una inversión retrógrada del conjunto dodecafónico básico. Moisés grita: «¡Oh, palabras, palabras de las que carezco!» y cae derrumbado, deshecho.

Éste es uno de los instantes más conmovedores y dramáticos de la historia de la ópera y del teatro moderno. Son su alusión implícita al *Logos*, a la Palabra que aún ha de venir pero que se encuentra más allá de lo decible, reúne en una acción tanto las pretensiones que tiene la música de ser el lenguaje más completo, un vehículo de energías trascendentes, como todo lo que se percibe en el arte y la filosofía del siglo XX sobre la separación entre el significado y la comunicación. Pero la derrota de Moisés tiene también una implicación más específica, más histórica, que puede ayudarnos a entender por qué Schönberg no completó la ópera.

Las cartas de 1932 y 1933 muestran que tenía toda la intención de hacerlo. En fecha tan tardía como la de noviembre de 1948, Schönberg llegó a escribir: «Realmente lo que más me gustaría es terminar *Die Jakobsleiter* y *Moisés y Aarón*». ¿Qué ocurrió?

Hay pruebas de que Schönberg encontró difícil dar una forma dramática coherente al tercer acto. Escribió a Walter Eidlitz el 15 de marzo de 1933 diciéndole que había cambiado por cuarta vez la muerte de Aarón «debido a algunas contradicciones casi incomprensibles de la Biblia». Tal como está, el texto del tercer acto es un curioso torso, a un tiempo repetitivo y conmovedor. Una vez más, Moisés y Aarón, ahora encadenados, sostienen sus opuestos conceptos de idea e imagen. Pero Moisés ya no se dirige directamente a su hermano. Habla al pueblo judío que se prepara para entrar en el lodazal y la componenda de la historia. Moisés profetiza que los judíos sólo prospe-

rarán mientras moren en la austera soledad del espíritu, en presencia del Dios Único e Inconcebible. Si olvidan su gran acto de renuncia y buscan un refugio ordinario en el mundo, habrán fracasado y su sufrimiento será máximo. La salvación reside en mantenerse apartado. El judío es él mismo cuando es un extranjero.

Libre de sus cadenas, Aarón cae muerto a los pies de Moisés. (¿Hay aquí, se pregunta uno, una reminiscencia de la muerte de Hunding cuando Wotan le lanza una mirada de desprecio?) Dado que no tenemos música que acompañe a la letra, es difícil juzgar su efecto. Pero el tercer acto es esencialmente estático. No hay justificación dramática para que Moisés triunfe sobre un postrado Aarón. Es mucho lo que falta.

Sin embargo, el impedimento real probablemente se encuentre en un plano más profundo. Tal como destaca Adorno, *Moisés y Aarón* fue «una acción preventiva contra el surgimiento amenazador del nazismo». Sin embargo, mientras Schönberg trabajaba en la partitura, el nazismo avanzaba rápidamente hacia su triunfo. Las palabras *Volk* y *Führer* figuran de manera destacada en la ópera. Designan sus supremos valores históricos: Israel y Moisés. Y ahora estaban siendo arrancadas de las manos de Schönberg por los millones de gargantas que las vociferaban en Nuremberg. ¿Cómo podía seguir transponiéndolas a términos musicales? En marzo de 1933, mientras trabajaba en el tercer acto, Schönberg tenía que saber necesariamente que la cultura en la que había forjado su sueño de una música nueva, y para cuyas salas de ópera había concebido su *Moisés y Aarón*, se encaminaba a la ruina o al exilio –tal como estaba sucediendo con su propia vida.

Esto es lo que confiere al final del acto segundo su tremenda autoridad y lógica. Los acontecimientos que ahora iban a producirse en Europa se encontraban, de manera estrictamente literal, más allá de las palabras, eran demasiado inhumanos para ese acto definitorio de la conciencia humana que es el discurso. El grito desesperado de Moisés, su desplome en el silencio, es un reconocimiento –como el que encontramos también en Kafka, en Broch, en Adamov– de que las palabras nos han fallado, de que el arte no puede ni detener la barbarie ni expresar la experiencia cuando la experiencia se vuelve inexpresable. De este modo, *Moisés y Aarón*, a pesar de su formal estado incompleto, es una obra de maravilloso carácter acabado. No había más que decir.[3]

3. Esta es la razón de que me parezca que una representación hablada del tercer acto, cosa que el propio Schönberg concebía y consideraba permisible, no añadiría nada y que, de hecho, debilitaría la misteriosa fuerza y belleza de la conclusión musical.

Una especie de superviviente

Para Elie Wiesel

No en sentido literal. Debido a la previsión de mi padre (la había mostrado cuando abandonamos Viena en 1924), llegué a Estados Unidos en enero de 1940, durante la falsa guerra. Dejamos Francia, donde había nacido y crecido, sin sufrir daño. Así que sucedió que no estaba allí cuando gritaron los nombres. No estaba de pie en la plaza pública con los demás niños, los mismos con los que había crecido. Tampoco tuve que ver desaparecer a mi padre y a mi madre cuando las puertas del tren se abrieron de golpe. Sin embargo, en otro sentido, soy un superviviente, y no estoy intacto. Si con frecuencia pierdo el contacto con mi propia generación, si lo que me atormenta y controla mis hábitos de percepción choca a muchas de las personas a quienes debería estar unido y con quienes debería trabajar en mi mundo presente, un mundo que ellas consideran remotamente siniestro y artificial, es debido a que el negro misterio de lo que ocurrió en Europa es a mis ojos inseparable de mi propia identidad. Precisamente porque no estaba allí, porque un golpe de buena fortuna arrancó mi nombre de la lista.

Era frecuente que los niños fueran abandonados, o que fuesen puestos en manos de extraños. A veces, los padres los veían pasar y no se atrevían a gritar sus nombres. Y esto ocurría, por supuesto, no por nada que hubieran hecho o dicho, sino porque sus padres habían existido antes que ellos. El delito de ser los hijos de uno: durante la época nazi no conocía absolución, ni final. ¿Lo tiene ahora? En alguna parte, la determinación de matar judíos, de expulsarlos de la Tierra simplemente porque *son*, sigue viva. Por lo común, este objetivo es acallado, o aparece en arrebatos triviales, como la obscenidad pintarrajeada en una puerta delantera o el ladrillo que atraviesa un escaparate. Pero existen, hoy incluso, lugares en los que la intención asesina podría crecer con fuerza: en Rusia, en partes del norte de África, en ciertos países de Latinoamérica. ¿Dónde lo hará mañana?

Por ello, a veces, cuando veo a mis hijos en la habitación, o cuando imagino que les oigo respirar en el silencio de la casa, tengo miedo. Porque he cargado sobre sus espaldas un odio antiguo y he hecho que el salvajismo les pise los talones. Porque tal vez no sea capaz de hacer más que los padres de los niños que los abandonaban para protegerlos.

Ese miedo anida muy cerca del núcleo del modo en que me veo a mí mismo como judío. Haber sido un judío europeo en la primera mitad del siglo XX era transmitir una sentencia a los propios hijos, imponerles una condición que casi se encontraba más allá de la comprensión racional. Y podría repetirse. Tengo que pensar eso –es la cláusula vital– mientras el recuerdo sea real. Quizá nosotros los judíos estemos más próximos de nuestros hijos que los demás hombres: por mucho que lo intenten no pueden saltar por encima de nuestra sombra.

Ésta es mi definición personal. Mía, porque no puedo hablar por ningún otro judío. Es obvio que todos nosotros tenemos algo en común. Tendemos a reconocernos unos a otros dondequiera que nos encontremos, casi de un vistazo, por algún tic común de la sensibilidad, por la oscuridad que soportamos. Pero cada uno de nosotros ha de bregar con ella por sí solo. Ése es el verdadero significado de la diáspora, de la vasta dispersión y dilución de la fe.

Para el ortodoxo, mi definición puede parecer desesperada y superficial. Comunidades enteras han permanecido sólidamente unidas hasta el final. Hubo niños que no lloraron sino que dijeron *Shema Yisroel* y mantuvieron los ojos abiertos porque Su reino estaba justo a un paso de la fosa; no tantos como a veces se dice, pero los *hubo*. Para el firme creyente, la tortura y la masacre de seis millones de judíos es un capítulo –uno solo– del milenario diálogo entre Dios y el pueblo que él ha escogido tan terriblemente. Pese a que el judaísmo carece de una escatología dogmática (deja que el individuo imagine la trascendencia), el ortodoxo puede meditar sobre los campos y considerarlos como una antesala de la casa de Dios, como un casi intolerable pero manifiesto misterio de Su voluntad. Cuando enseña a sus hijos las oraciones y los ritos (mi propio acceso a todo ello fue el de la historia, no el de la fe de la que hablamos), cuando sus hijos cantan a su lado en las fiestas señaladas, el judío piadoso no los mira con miedo, ni como rehenes que soporten el funesto destino de su amor, sino con orgullo y regocijo. A través de ellos se seguirá bendiciendo el pan y santificando el vino. No están vivos por un descuido oficinesco del despacho de la Gestapo, sino porque ellos, no menos que los muertos, son parte de la verdad de Dios. Sin ellos, la historia permanecería vacía. El judío ortodoxo se define a sí mismo (cosa que yo no puedo

hacer) en la fecunda vida de su oración, de una herencia a un tiempo trágica y resplandeciente. Recoge el eco viviente de su propio ser en las voces de su comunidad y en la santidad de la palabra. Sus hijos son como la noche transformada en canto.

El judío ortodoxo no sólo me negaría el derecho a hablar por él, indicando mi falta de conocimiento y comunión; diría: «Tú no eres como nosotros, tú eres un judío en lo externo, únicamente de nombre». Exactamente. Pero los nazis hicieron del nombre causa necesaria y suficiente. No preguntaron si uno había estado alguna vez en la sinagoga, si los hijos de uno sabían algo de hebreo. El antisemita no es teólogo, pero su definición es incluyente. Así pues, el ortodoxo y yo habríamos desaparecido juntos, y los dientes de oro habrían salido de nuestras bocas muertas, con canto o sin él.

Dos pasajes del Éxodo ayudan al intelecto a aprehender la enormidad. Quizá sean traducciones erróneas o fragmentos arcaicos interpolados en el texto canónico. Pero me ayudan como la poesía y la metáfora, concediendo una lógica imaginativa a la macabra posibilidad. El texto de Éxodo 4:24 nos dice de qué modo trató Dios de matar a Moisés: «Y sucedió que en el camino le salió al encuentro Yahveh en el lugar donde pasaba la noche y quiso darle muerte».* Según mi desvirtuada interpretación, esto significa que Dios sufre accesos de exasperación homicida contra los judíos, hacia un pueblo que le ha hecho parte responsable de la historia y de las asperezas de la condición humana. Puede que no deseara verse involucrado; puede que el pueblo le eligiera a Él, en el oasis de Kadesh, y le obligase a aceptar las labores de la justicia y la recta cólera. Puede que fueran los judíos quienes le agarrasen por los faldones, insistiendo en el pacto y el diálogo. Quizá antes, uno de los dos, bien Dios, bien los hombres vivos, estaban preparados para la cercanía. Tal como sucede en un matrimonio, o en el vínculo entre el padre y el hijo, hay momentos en que el amor se transforma en algo mucho más parecido al puro odio.

El segundo texto es de Éxodo 33:22-23. Moisés se encuentra una vez más en el Sinaí, pidiendo un nuevo juego de Tablas (siempre hemos estado metiéndonos con él, que pide justicia y razón dos veces). Lo que sigue es una extraña ceremonia de reconocimiento: «Y al pasar mi gloria, te pondré en una hendidura de la peña y te cubriré con mi mano hasta que yo haya pasado. Luego apartaré mi mano, para que veas mis espaldas; pero mi rostro no se puede ver». Ésta puede ser la pista decisiva: Dios puede volver la espalda. Puede haber ins-

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de José Goitia, Desclée de Brouwer, 1976, Bilbao. *(N. del T.)*

tantes o milenios –¿es nuestro tiempo el suyo?– en los que Él no vea al hombre, en los que esté mirando en *otra dirección*. ¿Por qué? Quizá porque, por algún minúsculo y espantoso error de diseño, el universo es demasiado grande para que Él lo vigile, quizá porque en alguna parte haya una millonésima de pulgada, no es preciso más, que quede fuera de su línea de visión. Por lo tanto, ha de volverse para mirar también ahí. Cuando las espaldas de Dios se giran hacia el hombre, la historia es Bergen-Belsen.*

Si el judío ortodoxo no puede aceptar mi definición, o esta utilización de la palabra sagrada como metáfora y paradoja, tampoco puede hacerlo el sionista y el israelí. Ninguno de ellos niega la catástrofe, pero saben que dio espléndidos frutos. Del horror surgió una oportunidad nueva. El Estado de Israel es innegablemente una parte del legado del asesinato en masa alemán. La esperanza y la voluntad de actuar brota de la capacidad del intelecto humano para olvidar, del instinto de olvido necesario. El judío israelí no puede mirar atrás con excesiva frecuencia; los suyos no han de ser los sueños de la noche sino los del día, los sueños que miran hacia adelante. Dejemos que los muertos entierren a los muertos. La historia de Dios no es suya; tan sólo acaba de empezar. El judío israelí podría decirle a alguien como yo: «¿Por qué no estás aquí? Si temes por las vidas de tus hijos, ¿por qué no los envías aquí y les dejas crecer entre los de su propia raza? ¿Por qué cargarles con tu propio recuerdo del desastre, un recuerdo tal vez literario, tal vez masoquista? Este es su futuro. Tienen derecho a él. Necesitamos todos los cerebros y todo el vigor que podamos reunir. No trabajamos únicamente para nosotros mismos. No hay un sólo judío en el mundo que no lleve la cabeza más alta por lo que hemos hecho aquí, por el hecho de que Israel exista».

Cosa que obviamente es cierta. La posición del judío en todas partes se ha alterado un poco, la imagen que tiene de sí mismo aparece nuevamente erguida, porque Israel ha mostrado que los judíos pueden manejar las armas modernas, que pueden hacer volar los aviones a reacción y transformar el desierto en un vergel. Cuando se le apedrea en Argentina o padece burlas en Kiev, el niño judío sabe que existe un rincón de la tierra donde es el amo, donde el fusil es suyo. Si Israel quedase destruido, ningún judío saldría indemne. La conmoción del fracaso, la necesidad y el hostigamiento de los que buscasen

* El campo de concentración de Bergen-Belsen fue creado en 1943 para prisioneros destinados al intercambio político. En él murieron unos 50.000 rehenes políticos judíos por las enfermedades, la brutalidad y las prácticas sádicas de las SS. Los británicos lo liberaron en 1945. [Información procedente del Centro de Referencia Simon Wiesenthal.] *(N. del T.)*

refugio llegaría a implicar incluso a los más indiferentes, a los más antisionistas.

Así que, ¿por qué no ir? ¿Por qué no abandonar las distintas tierras en las que aún vivimos, según me parece, como huéspedes mejor o peor aceptados? Muchos judíos rusos irían si pudieran. Los judíos del norte de África lo están haciendo incluso a costa de sufrir privaciones. Los judíos de Sudáfrica podrían no tardar mucho en verse obligados a adoptar la misma resolución. Así que, ¿por qué no voy, yo que vivo en libertad, que tengo unos hijos que podrían crecer lejos del rastro de un pasado inhumano? No sé si hay una respuesta adecuada. Pero hay una razón.

Si el modo en que pienso mi condición judía aparece inaceptable o contraproducente a los ojos del ortodoxo y el israelí, también parecerá lejano y sobreactuado a la mayoría de los judíos estadounidenses. La idea de que en todas partes los judíos hayan quedado mutilados por la catástrofe europea, de que la masacre dejara desequilibrados a todos los que sobrevivieron (incluso en el caso de que en modo alguno estuviesen cerca del escenario concreto), tal como hace la pérdida de un miembro, es una idea que los judíos estadounidenses pueden comprender en el sentido intelectual. Pero no creo que tenga una importancia personal inmediata. La relación de los judíos estadounidenses con la historia reciente es sutil y radicalmente diferente de la de los europeos. Por su irrevocabilidad misma, el holocausto justificó cualquier impulso de inmigración previo. Todos los que dejaron Europa para establecer las nuevas comunidades judías de Estados Unidos vieron terriblemente confirmado su acierto. El soldado judío que fue a la Europa de sus padres partió mejor armado y provisto de una mayor eficacia tecnológica que la de sus letales enemigos. Los pocos judíos que encontró con vida salían de un mundo horroroso pero espectral, similar a una pesadilla vivida en una lengua extranjera. En Estados Unidos, los padres judíos escuchan llegar a sus hijos por la noche. Pero lo hacen para asegurarse de que el coche está otra vez en el garaje, no porque haya una multitud afuera. Eso no puede pasar en Scarsdale.

No estoy seguro, no del todo (ésta es precisamente la razón de que sea un extraño). La mayoría de los judíos estadounidenses son conscientes del antisemitismo existente en algunas esferas concretas de la vida –el club, el centro turístico, el barrio residencial, el gremio profesional–. Pero en términos comparativos, este antisemitismo tiende a ser benigno, quizá porque Estados Unidos, a diferencia de Europa o Rusia, no tiene un histórico sentimiento de culpabilidad respecto de los judíos. Además, el tamaño y la riqueza material de la comunidad judía estadounidense son tales que es difícil que un judío necesite

salir de su propia esfera para disfrutar de la vida de Estados Unidos en sus mejores y más liberales aspectos. No obstante, el principal dinamismo de la vida estadounidense proviene de una conformidad de la clase media y media baja, de un consenso reforzador de los gustos y los ideales. Casi por definición, el judío representa un obstáculo para la coherencia uniforme. El esfuerzo económico, social o político tiende a agudizar esta disparidad latente, es decir el reconocimiento hostil y la recíproca conciencia de la «diferencia». La depresión económica o un drástico aumento del desempleo dejaría al judío en una posición aislada, y suscitaría resentimientos por su prosperidad y por las formas ostentosas que ha adoptado la prosperidad en determinados aspectos de la vida judía. La lucha por los derechos de los negros, que está empezando a eclipsar gran parte de la vida estadounidense, tiene una obvia conexión. Entre los negros urbanos, el antisemitismo es con frecuencia abierto y descarnado. Puede ser utilizado por el negro como fundamento para una alianza temporal con otros elementos resentidos o de privilegios menguados de la comunidad blanca. Más allá de estas posibilidades se encuentra la pauta más amplia: el anquilosamiento del consenso, la creciente concentración de valores estadounidenses en un nacionalismo moralista normalizado.

Estoy de acuerdo en que el antisemitismo estadounidense seguirá siendo benigno y furtivo. Mientras la economía crezca y el conflicto racial pueda ser circunscrito a límites tolerables. Mientras Israel sea viable y pueda ofrecer refugio. Ésta es probablemente la condición fundamental. El apoyo brindado a Israel por la comunidad judía estadounidense es a un tiempo totalmente generoso y totalmente egoísta. Si se produjera una nueva oleada de inmigración, si los judíos de Túnez o de Rusia viniesen a llamar a la puerta de Estados Unidos, la posición de los judíos estadounidenses se vería inmediatamente afectada.

Estas complejas salvedades y condiciones de aceptación pueden desmoronarse. Estados Unidos no es más inmune al contagio del antisemitismo que cualquier otra sociedad nacionalista y abiertamente cristiana. Si se produce una crisis de resentimiento o exclusión, incluso los más asimilados se verán nuevamente arrastrados a nuestro antiguo legado de temor. Pese a que él tal vez lo haya olvidado y se haya vuelto partidario del unitarismo (un término medio característico), los vecinos del señor Harrison le recordarán que su padre se apellidaba Horowitz. Negar esto es afirmar que en Estados Unidos la condición humana y las fuerzas históricas han experimentado un cambio milagroso –una pretensión utópica que el desarrollo real de la vida estadounidense durante el siglo XX ha refutado más de una vez.

Sin embargo, la idea que tengo del judío como hombre que mira a sus hijos con un espantoso recuerdo de desamparo y con la insinuación de una futura, letal posibilidad, es muy personal y aislada. No guarda relación con mucho de lo que ahora rebosa vida y esperanza. Pero tampoco es completamente negativa. Quiero incluir en ella mucho más que el desnudo precedente de la ruina. Aquello que ha sido destruido –la vasta masa de vida tan burlada, tan empujada al olvido que incluso los nombres han desaparecido y la plegaria por los muertos no puede hallar un asidero preciso– encarnaba un genio peculiar, una cualidad de la inteligencia y el sentimiento que ninguna de las principales comunidades judías que hoy sobreviven ha conservado o recreado. Debido a que siento el apremio de esa herencia específica en mis propios reflejos, en el trabajo que trato de hacer, soy una especie de superviviente.

Con respecto al pensamiento y a los logros *laicos*, el período de historia judía que terminó en Auschwitz superó incluso a la radiante era de coexistencia de la España islámica. Durante aproximadamente un siglo, desde la emancipación de los guetos por efecto de la Revolución francesa y Napoleón hasta la época de Hitler, el judío tomó parte en el apogeo moral, intelectual y artístico de la Europa burguesa. El largo confinamiento en el gueto, la piedra abrasiva de la persecución, que agudizó el ingenio y la percepción atemorizada, generaron grandes reservas de conciencia. Al salir a la luz, una cierta elite judía, así como el amplio círculo de clase media que se enorgullecía de sus logros y se interesaba por ellos, aceleró y añadió complejidad a la totalidad del contorno del pensamiento occidental. Llevó a cada ámbito de pensamiento figuraciones radicales. Y más concretamente, los judíos mejor dotados recuperaron determinados elementos cruciales de la civilización clásica europea con el fin de plantearlos en forma nueva y problemática. Todo esto es un lugar común. Como también lo es la inevitable observación de que el tono de la modernidad, las formas de conciencia e indagación mediante las cuales ordenamos nuestras vidas son, en medida sustancial, obra de Marx, Freud y Einstein.

Lo que es mucho más difícil de mostrar, aunque me parece innegable, es la medida en que la herencia común de una muy reciente emancipación, el sesgo particular del sentimiento racional –de naturaleza especializada en su origen, pero ampliado luego hasta convertirse en una nota característicamente moderna–, informa el distinto e individual genio de estos autores. Discernimos en los tres un impulso dominante que tiende a la lógica visionaria, a la imaginación en lo abstracto, como si el largo destierro que apartó de la acción material a los judíos orientales y europeos hubiera conferido al pensamiento una espectacular autonomía. La insinuación de una energía imaginativa a

un tiempo sensual y abstracta, la irrupción de la sensibilidad judía en un mundo peligrosamente nuevo, liberado de las trabas de la veneración, opera de modo similar en las subversiones de Schönberg y Kafka, y también en las matemáticas de Cantor. Esta energía pone en relación el *Tractatus* de Wittgenstein con la obra de Spinoza.

Sin la contribución que realizaron los judíos entre 1830 y 1930, es obvio que la cultura occidental habría sido diferente y menor. Al mismo tiempo, por supuesto, fue su colisión con los valores europeos establecidos, con los modos clásicos del arte y el razonamiento, lo que obligó al judío emancipado a definir su autonomía e identidad. En esta colisión, en el intento de alcanzar el equilibrio en un entorno esencialmente prestado, el judío convertido o semijudío, el judío cuya relación con su propio pasado resultaba cada vez más furtiva o antagónica –Heine, Bergson, Hofmannsthal, Proust–, desempeñó un papel particularmente sutil y creativo.

Quienes contribuyeron a definir este *humanismo centroeuropeo* y lo compartieron (cada uno de sus tres términos contiene una fuerte carga de implicaciones y significados) mostraron poseer unos rasgos característicos, unos hábitos peculiares de gusto y reconocimiento. Aprendían idiomas con rapidez. Heine es el primer, quizá el único, gran poeta al que es difícil ubicar en una única sensibilidad lingüística. Los hábitos de referencia de esta generación europea señalan con frecuencia a los clásicos griegos y latinos. Sin embargo, sus miembros los veían a través del particular prisma de Winckelmann, Lessing y Goethe. Un sentido casi axiomático de la trascendente talla de Goethe, de la increíble madurez y humanidad de su arte, colorea la totalidad de la Ilustración de los judíos europeos, y aún marca a sus escasos supervivientes (el fragmento de Goethe titulado «Sobre la naturaleza» hizo que Freud orientara un primer interés por el derecho hacia el estudio de las ciencias biológicas). La burguesía centroeuropea tenía con frecuencia un conocimiento profundo de las obras de Shakespeare, y suponía, con razón, que la representación de los dramas de Shakespeare en Viena, Múnich o Berlín, a menudo interpretados y llevados a escena por judíos, era más que equiparable a lo que podía hallarse en Inglaterra. Leía a Balzac y a Stendhal (recuerdo el adelantado estudio de Léon Blum sobre Beyle), a Tolstoi, Ibsen y Zola. Pero a menudo los leía en un contexto especial, casi realzado. Los judíos que daban la bienvenida al teatro escandinavo y a la novela rusa tendían a ver en el nuevo realismo y en el carácter iconoclasta de la literatura una parte de la general liberación de espíritu. Zola no era sólo el explorador de las realidades eróticas y económicas, como lo eran Freud, Weininger o Marx: era el paladín de Dreyfus.

La relación de la conciencia judía con Wagner fue apasionada, aunque incómoda. Vemos tardíos ejemplos de esta dualidad en la musicología de Adorno y en la ficción de Werfel. Ambas, musicología y ficción, reconocían en Wagner el radicalismo y las tácticas histriónicas de un gran fuera de serie. Captaban en el antisemitismo de Wagner una nota misteriosa, íntima, y prestaban una ocasional atención al obstinado mito de que el propio Wagner era de ascendencia judía. Habiendo llegado con muy poca antelación a las artes plásticas, y mostrando por ello unas respuestas bellamente libres y empíricas, el gusto judío, disfrazado de comerciante, patrón y crítico, respaldó el impresionismo y el resplandor de lo moderno. A través de Reinhardt y Piscator renovó el teatro; por medio de Gustav Mahler las relaciones entre la música seria y la sociedad. En su época dorada, de 1870 a 1914, y de nuevo en los años veinte, el fermento judío dio a Praga y Berlín, a Viena y París, una concreta vitalidad de sentimiento y de expresión, una atmósfera que era a un tiempo la quintaesencia de Europa y la quintaesencia de lo «excéntrico». El matiz humorístico es objeto de una delicada burla, y se vuelve memorable en el agitado hedonismo, en la erudita urbanidad del Swann de Proust.

Casi nada de esto sobrevive. Eso es lo que hace que mi propia y casi involuntaria identificación con todo ello sea una circunstancia tan vaga. Los judíos europeos y sus intelectuales quedaron atrapados entre dos oleadas de asesinatos, nazismo y estalinismo. La implicación de los judíos europeos y rusos en el marxismo tuvo causas naturales. Como se ha dicho a menudo, el sueño de una edad de oro laica –que aún sigue vivo en Georg Lukács y en el maestro e historiador de la esperanza, Ernst Bloch– vincula la utopía social del comunismo con la tradición mesiánica.

Y ello porque, tanto para el judío como para el comunista, la historia es el escenario de una gradual humanización, el esfuerzo inmensamente difícil que realiza el hombre para llegar a ser hombre. En ambas formas de sentir hay una obsesión con la profética autoridad de la ley moral o histórica, con la lectura correcta de las revelaciones canónicas. Sin embargo, de Eduard Bernstein a Trotski, de Isaac Babel a Pasternak, la implicación de la personalidad judía en el comunismo y en la revolución rusa sigue una evolución irónica. Termina casi invariablemente en disensión o en herejía, en esa herejía que pretende ser ortodoxa porque trata de restaurar el significado traicionado de Marx (el marxista polaco Adam Schaff sería un ejemplo contemporáneo de este «revisionismo talmúdico»). A medida que el estalinismo fue orientándose hacia el nacionalismo y la tecnocracia –la nueva Rusia de la clase media dirigente tiene sus precisos orígenes en la época estalinista–, los intelectuales revolucionarios comenzaron a fracasar. El

judío marxista, el trotskista, el compañero de viaje socialista, quedaron atrapados en las ruinas de la utopía. El judío que se había unido al comunismo con el fin de combatir a los nazis, el judío comunista que había roto con el partido tras los procesos de purga, cayó en la red del pacto entre Stalin y Hitler.

En uno de los más viles episodios de la historia moderna, el ejército y la policía del apaciguamiento europeo y del totalitarismo europeo colaboraron en la entrega de los judíos. Los franceses entregaron a la Gestapo a los que habían huido de España y Alemania. Himmler y el G. P. U. intercambiaron a los judíos antiestalinistas y antinazis para que se los siguiera torturando y eliminando. Uno piensa en Walter Benjamin –uno de los más brillantes representantes del humanismo radical–, que se suicidó para que la guardia de fronteras francesa o española no lo entregara a las SS invasoras; en Buber-Neumann, cuya viuda fue prácticamente acosada hasta la muerte por delegados estalinistas *en el interior* de un campo de concentración nazi; en otro buen número de personas atrapadas entre los cazadores nazis y los estalinistas (las memorias de Víctor Serge terminan con la relación de sus distintas y espantosas muertes). Esta bestial componenda e intercambio fronterizo habla elocuentemente de la decisión de perseguir a los judíos hasta expulsarlos de la historia europea. Pero también habla de la peculiar dignidad de este tormento. Quizá podamos definirnos a nosotros mismos de este modo: *los judíos son un pueblo al que la barbarie totalitaria escoge necesariamente como objeto de su odio.*

Un cierto número de judíos logró escapar. Es fácilmente demostrable que una gran parte de los trabajos relevantes realizados en la esfera académica estadounidense en el período que va de 1934 a aproximadamente 1955, en las artes, en las ciencias exactas y sociales, constituye el último aliento del renacimiento centroeuropeo, y que encarnaba el talento del refugiado. Sin embargo, la particular disposición de los intelectuales judíos estadounidenses en su suelo natal, a quienes conocí por primera vez en la Universidad de Chicago a finales de los años cuarenta, y que hoy desempeñan un papel de tan obvia ascendencia en la vida intelectual y artística estadounidense, es algo muy diferente. Hay poco de la noción de estilo y de cultura humanista de Karl Krauss en, digamos, la *Partisan Review*. Kraus es casi una piedra de toque. Pregunta a un hombre si ha oído hablar de él o si ha leído su *Literature and Lies*. Si lo ha hecho, se trata probablemente de uno de los supervivientes.

En Kraus, como en Kafka y Hermann Broch, hay una premonición y una irrevocabilidad terribles. Broch, que me parece el mayor novelista europeo después de Joyce y Mann, es una figura característica. Su *Muerte de Virgilio*, sus ensayos filosóficos, son un epílogo al

humanismo. Se concentran en las acciones que debieran dominar nuestras vidas racionales en la medida en que sigamos gobernándolas, en los actos que debieran desconcertar de forma permanente nuestro sentido del yo y que constituyen el viraje de la civilización al asesinato en masa. Al igual que ciertas parábolas de Kafka y que la epistemología del primer Wittgenstein, el arte de Broch se acerca al límite del silencio necesario. Se pregunta si el discurso, si las formas del juicio y la imaginación morales que la tradición judeo-helénica funda en la autoridad de la Palabra, son viables frente a lo inhumano. ¿No es el verso del poeta un insulto para el grito desnudo? Broch murió en Estados Unidos en una extraña y vital soledad, dando voz a una civilización, a una herencia de esfuerzo humano, ya muerta.

El humanismo del judío europeo está literalmente reducido a cenizas. En el acento de los supervivientes –Hannah Arendt, Ernst Bloch, T.W. Adorno, Erich Kahler, Lévi-Strauss–, cuyos intereses y compromisos son, desde luego, diversos, puede oírse una nota común de desolación. Y sin embargo, son estas voces las que me parecen contemporáneas, aquellas cuyo trabajo y contexto de referencia son indispensables para una comprensión de las raíces filosóficas, políticas y estéticas de lo inhumano; de la paradoja de que la barbarie moderna surja, de un modo profundo y acaso necesario, del núcleo y el escenario mismo de la civilización humanista. De ser así, ¿por qué tratamos de enseñar, de escribir, de luchar por la cultura? Una pregunta (y no conozco ninguna más urgente) cuyo planteamiento, o el lenguaje en el que está formulada, probablemente arroja sobre el indagador un desfase de treinta años –a ambos lados del presente.

Esto mismo sucede con otras preguntas, cada vez más silenciadas y desenfocadas, pese a ser preguntas que no pueden dejar de plantearse si hemos de razonar los valores y las posibilidades de nuestra cultura. Hablo de la complicidad general en la masacre. Hubo soberbias excepciones (en Dinamarca, Noruega, Bulgaria), pero la relación de los acontecimientos es sórdida y gran parte de ellos es aún un feo enigma. En la época en que eran exterminados 9.000 judíos *al día*, ni la R.A.F. ni las Fuerzas Aéreas estadounidenses bombardearon los hornos o trataron de volar los campos (como los Mosquitos, en vuelo rasante, habían abierto de par en par una prisión de Francia para liberar a los agentes del *maquis*). Pese a que los judíos y los polacos de la clandestinidad lanzaron súplicas desesperadas, aunque la burocracia alemana llevaba con muy poco secreto el hecho de que la «solución final» dependía del transporte ferroviario, las vías que conducían a Belsen y Auschwitz no fueron bombardeadas. ¿Por qué? Se planteó la pregunta a Churchill y a Tedder. ¿Ha habido una respuesta adecuada? Cuando la *Wehrmacht* y las *Waffen SS* entraron en tropel en

Rusia, la inteligencia soviética se percató rápidamente de la matanza en masa de los judíos. Stalin prohibió todo anuncio público del hecho. Aquí, una vez más, las razones son oscuras. Tal vez no desease la reactivación de una conciencia judía independiente; tal vez temiese una referencia implícita a sus propias políticas antisemitas. Fuera cual fuese la causa, muchos judíos que pudieron haber huido hacia el Este permanecieron ignorantes en la retaguardia. Más tarde, en Ucrania, las bandas locales ayudaron a los alemanes a acorralar a quienes se escondían en sótanos y bosques.

Me pregunto qué habría ocurrido si Hitler hubiera jugado limpio después de Múnich, si simplemente hubiera dicho: «No haré ningún movimiento fuera del Reich mientras se me permita tener las manos libres en el interior de mis propias fronteras». Dachau, Buchenwald y Theresienstadt habrían funcionado en pleno centro de la civilización europea del siglo XX hasta que el último judío a la vista hubiese sido convertido en jabón. Se habrían escuchado espléndidas palabras en Trafalgar Square y en Carnegie Hall, dirigidas a audiencias menguantes y aburridas. La sociedad, de cuando en cuando, podría boicotear los vinos alemanes. Pero ninguna potencia extranjera habría emprendido acciones. Los turistas habrían inundado la *Autobahn* y los balnearios del Reich, pasando cerca, aunque no demasiado, de los campos de exterminio, tal como hoy pasamos junto a las cárceles portuguesas o las islas prisión griegas. Habría habido numerosas autoridades y periodistas dispuestos a asegurarnos que los rumores eran exagerados, que Dachau tenía agradables paseos. Y la Cruz Roja habría enviado paquetes por Navidad.

En voz baja, los judíos preguntan a su amable vecino: «Si usted lo hubiera sabido, ¿habría gritado ante Dios y ante los hombres que ese horror debía cesar? ¿Habría hecho usted algún esfuerzo para sacar de allí a mis hijos? ¿O habría planeado una excursión de esquí a Garmisch?». El judío es un reproche viviente.

Los hombres son cómplices de cuanto les deja indiferentes. Es este hecho el que, en mi opinión, debe hacer precavido al judío que vive en el seno de la cultura occidental, el que debe llevarle a examinar de nuevo los ideales y las tradiciones históricas que, desde luego en Europa, han aglutinado lo mejor de sus esperanzas y su genio. La sede de la civilización demostró no ser un buen refugio.

Ahora bien, en este sentido, nunca he tenido una idea muy firme respecto de los asentamientos. Por fuerza, el judío ha sido con frecuencia un nómada y un huésped. Puede comprar una vieja mansión y cultivar un jardín. Uno de los aspectos característicos del esfuerzo que realizan muchos estadounidenses de clase media y muchos intelectuales judíos por asimilarse al entorno anglosajón es el de una in-

quieta actitud pastoral. Pero me pregunto si la situación es realmente la misma. Las muñecas del desván no eran nuestras; los fantasmas tienen un aspecto alquilado. De forma característica, Marx, Freud o Einstein terminaron sus vidas lejos de su tierra natal, como exilados o refugiados. El judío no tiene sus raíces en el espacio sino en el tiempo, en su sentido altamente desarrollado de la historia como contexto personal. Seis mil años de conciencia de uno mismo constituyen una patria.

Encuentro que el nervio de la novedad y de la habitación temporal se trasladan al lenguaje, aunque de nuevo mi experiencia es aquí obviamente diferente de la del judío nacido en Estados Unidos. Los judíos europeos aprendían los idiomas con rapidez; a menudo tenían que hacerlo conforme iban desplazándose. Sin embargo, podía esquivarnos el sentimiento final de «hallarnos en casa», esa inconsciente e inmemorial intimidad que un hombre tiene con su lengua materna, similar a la que tiene con las piedras, la tierra y las brasas de su casa. De ahí las particulares estrategias de los dos mayores escritores judíos europeos. El alemán de Heine, tal como ha señalado Adorno, es un lenguaje brillantemente personal y europeo en el que su fluido conocimiento del francés ejercía una presión constante. Kafka escribía el alemán como si fuese todo espinas, como si ninguna de las envolventes texturas de los giros coloquiales, de las insinuaciones históricas y regionales, le hubieran estado permitidas. Utilizaba cada palabra como si la hubiera adquirido a un alto interés. Muchos grandes actores son o han sido judíos. El idioma pasaba *a su través*, y ellos le daban forma casi demasiado bien, como si fuera un tesoro adquirido, no inalienable. Esto también puede resultar pertinente en el caso de la excelencia judía en la música, la física y las matemáticas, cuyos lenguajes son internacionales y constituyen códigos de designación pura.

El judío europeo no quería seguir siendo un huésped. Se esforzó, como había hecho en Estados Unidos, por echar raíces. Dio enérgicas, incluso macabras pruebas de su lealtad. En los años 1933-1934, los veteranos judíos de la Primera Guerra Mundial mostraron con certeza a *Herr* Hitler su patriotismo, su devoción al ideal alemán. Poco después, hasta los mutilados y los condecorados fueron arrastrados a los campos. En 1940, cuando Vichy despojó de sus derechos a los judíos franceses, los veteranos de Verdún, poseedores de *Médaille militaire*, hombres cuyas familias habían vivido en Francia desde principios del siglo XIX, se encontraron acosados y sin patria. En la Unión Soviética, el judío es designado como tal en su carné de identidad. ¿Es descabellado o histérico suponer que, por mucho que trabaje, el judío que vive en un Estado-nación gentil se sienta junto a la puerta? Lugar en el que, inevitablemente, despierta desconfianza.

De Dreyfus a Oppenheimer, toda explosión de nacionalismo, de histeria patriótica, ha arrojado sospechas sobre los judíos. Probablemente estas estadísticas no tengan un significado real, pero bien pudiera suceder que la proporción de judíos implicados de hecho en una deslealtad ideológica o científica haya sido elevada. Tal vez por haber sido vulnerables al chantaje y a la amenaza clandestina, por ser intermediarios naturales dotados de una antigua soltura para la exportación e importación de ideas. Pero de manera más fundamental, imagino, por ser unos parias cuyo sentido de la nacionalidad se ha vuelto crítico e inestable. Para un hombre que mañana puede encontrarse cruzando sus propias fronteras en una huida desesperada, cuyo cementerio puede ser destrozado y cubierto de basura, el Estado-nación es un refugio ambiguo. La ciudadanía no deviene un derecho inalienable, un sacramento de *Blut und Boden*, sino un contrato que debe renegociar, cautelosamente, con cada anfitrión.

El desarraigo del judío, el «cosmopolitismo» denunciado por Hitler, por Stalin, por Mosley, por cualquier gamberro de extrema derecha, es, históricamente, una condición impuesta. El judío no encuentra consuelo en «acuclillarse en el alféizar de la ventana» (según la cortés expresión de T. S. Eliot). Habría preferido ser *echt Deutsch*, *Français de vieille souche* o *Minuteman* nato antes que «vienés semita en Chicago». En la mayoría de las ocasiones no se le daba la menor opción. Sin embargo, pese a ser extremadamente incómoda, esta condición no carece, si la aceptamos, de un significado más profundo.

El nacionalismo es el veneno de nuestro tiempo. Ha puesto a Europa al borde de la ruina. Hace que los nuevos Estados de Asia y África se lancen enloquecidos al precipicio. Al proclamarse como ghanés, nicaragüense, maltés, el hombre se ahorra disgustos. No precisa desenmarañar lo que es, averiguar dónde reside su humanidad. Se ensambla a un todo armado y coherente. En la política moderna, todo impulso de masas, todo proyecto totalitario, se nutre del nacionalismo, de la droga del odio, que hace que los seres humanos se enseñen los dientes a través de un muro, a través de diez metros de tierra de nadie. Aunque sea en contra de su perseguida voluntad, de su hastío, el judío –o al menos algunos judíos– pueden desempeñar un papel ejemplar. Para mostrar que pese a que los árboles tengan raíces, los hombres tienen piernas y son huéspedes unos de otros. Para que el potencial de civilización no se destruya tendremos que desarrollar lealtades más complejas, más provisionales. Hay, como enseñaba Sócrates, traiciones necesarias que hacen más libre a la ciudad y más abierto al hombre. Incluso una gran sociedad es una cosa limitada, transitoria, si la comparamos con el libre juego del pensamiento y con la anárquica disciplina de sus sueños.

Cuando un judío se opone a la ferocidad parroquial en la que tan fácil (e inevitablemente) degenera el nacionalismo, está pagando una vieja deuda. Por una de las más crueles y profundas ironías de la historia, el concepto de pueblo elegido, de una nación elevada sobre las demás por un particular destino, nació en Israel. En el vocabulario del nazismo había elementos de una vengativa parodia de la pretensión judaica. El tema teológico de un pueblo elegido en el Sinaí queda reflejado en la pretensión de la raza superior y en su supremacía milenaria. De este modo, en la obsesiva relación de los nazis con los judíos, había una diminuta, pero espantosa, pizca de lógica.

Sin embargo, aunque el veneno sea, en su versión antigua, judío, tal vez pudiera serlo también el antídoto, el humanismo radical que ve al hombre avanzar por la senda que le hará llegar a ser hombre. Aquí es donde Marx es más profundamente judío –sin dejar de abogar al mismo tiempo por la disolución de la identidad judía–. Marx creía que la clase y la posición económica no conocía fronteras, que la miseria tenía una ciudadanía común. Postulaba que el proceso revolucionario aboliría las distinciones y los antagonismos nacionales tal como la tecnología industrial casi había erosionado la autonomía regional. Toda la utopía socialista y la dialéctica de la historia está basada en una premisa internacional.

Marx estaba equivocado. En ésta, como en otras cuestiones, pensaba de forma demasiado romántica, confiando demasiado en los hombres. El nacionalismo ha sido la principal causa y el mayor beneficiario de las dos guerras mundiales. Los trabajadores del mundo no se han unido; se aferran unos a otros por la garganta. Hasta los mendigos se envuelven en banderas. Fue el patriotismo ruso, el ultraje a la conciencia nacional y no el sueño del socialismo y la solidaridad entre las clases lo que en 1941 permitió sobrevivir a la Unión Soviética. En la Europa del Este, el socialismo de Estado ha dejado encarnizadas y arcaicas rivalidades. Mil quinientos kilómetros de desolada estepa siberiana pueden llegar a importarle más a Rusia y a China que todo el edificio de la fraternidad comunista.

Pero aunque Marx estaba equivocado, aunque el ideal de una sociedad no nacional parece ridículamente remoto, no hay, en último análisis, ninguna otra alternativa a la autodestrucción. La Tierra está demasiado superpoblada, demasiado acosada por la sombra de la hambruna para desperdiciar suelo con el alambre de espino. Allí donde pueda sobrevivir como huésped, allí donde pueda reexaminar las relaciones entre la conciencia y el compromiso, ejercitando la lealtad nacional de forma escrupulosa pero también escéptica y humanitaria, el judío puede actuar como un valioso revulsivo. El chovinista saldrá gruñendo tras él. Pero pertenece a la naturaleza de la persecución que los cazados lleven la delantera.

Esta es la razón de que hasta ahora no haya podido aceptar la idea de irme a vivir a Israel. El Estado de Israel es, en cierto sentido, un triste milagro. El programa sionista de Herzl llevaba las evidentes marcas del nacionalismo creciente de finales del siglo XIX. Surgido de la inhumanidad y de la contigüidad de la masacre, Israel ha tenido que unirse y defenderse. Nadie tiene mayor tensión en su sentimiento nacional que el israelí. Ha de tenerla si su franja de tierra ha de sobrevivir a la manada de lobos que está a sus puertas. El chovinismo es casi un requisito vital *sine qua non*. Sin embargo, aunque la intensidad de Israel cala hondo en la conciencia de todo judío, pese a que la supervivencia del pueblo judío puede depender de él, el Estado-nación erizado de armas es una amarga reliquia, un absurdo en el siglo de los hombres apiñados. Y es ajeno a algunos de los más radicales y más humanos elementos del espíritu judío.

Por ello, tal vez unos pocos desearán aguantar el frío, permanecer fuera del santuario del nacionalismo –pese a que se trate, a fin de cuentas, del suyo–. No es preciso que un hombre sea enterrado en Israel. Highgate, Golders Green o el viento servirán.

Si mis hijos llegaran a leer esto algún día, y si la suerte se ha mantenido, pudiera parecerles tan lejano como a un buen número de mis contemporáneos. Si las cosas se tuercen, podría ayudarles a recordar que en alguna parte la estupidez y la barbarie les ha elegido ya como diana. Ésa es su herencia. Más antigua, más inalienable que cualquier patente de nobleza.

Posdata

Dos pasajes al azar: el primero de *Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim Kaplan*, el segundo del estudio de Jean-François Steiner titulado *Treblinka*:

> Un rabino de Lodz fue obligado a escupir sobre un rollo de la Tora que estaba en la sagrada Arca. Temiendo por su vida, obedeció y profanó lo que es sagrado para él y para su pueblo. Al poco rato, dejó de tener saliva, su boca estaba seca. A la pregunta de los nazis, que querían saber por qué había dejado de escupir, el rabino repuso que su boca estaba seca. Entonces el hijo de la «raza superior» comenzó a escupir en la boca del rabino, y éste siguió escupiendo sobre la Tora.

> Pese a todas las precauciones adoptadas por sus amigos, el profesor Mehring fue sacado de las filas durante el pase de lista. Cuando el pelotón de los castigados, al realizar su «ejercicio», comenzó a menguar en número, el profesor Mehring tuvo un rapto de extraordinaria voluntad de vivir y comenzó a correr como un loco. «Lalka» lo observó y, cuando ya había caído la cuarta parte de los prisioneros, hizo que el «ejercicio» prosiguiera para ver cuánto tiempo podría aguantar el anciano, que corría a unos cuantos metros por detrás de los demás.
>
> Gritó: –Si les alcanza le perdono la vida.
>
> Y dio la orden de azotar a los supervivientes.
>
> Los supervivientes vacilaron y disminuyeron el ritmo para ayudar al profesor. Pero los latigazos redoblaban en intensidad, haciéndoles tropezar, destrozando sus ropas, cubriendo de sangre sus rostros. Cegados por la sangre, tambaleándose por el dolor, volvieron a acelerar. El profesor, que había ganado un poco de terreno, los vio distanciarse nuevamente de él y echó los brazos hacia delante, como si quisiera agarrar a los demás prisioneros, como si les implorara. Tropezó una vez, luego otra; su cuerpo torturado parecía desgarrarse; intentó recuperar el equilibrio una vez más, y después, de repente, se puso rígido y cayó al suelo. Cuando los alemanes se acercaron, vieron un hilo de sangre que salía de su boca. El profesor Mehring estaba muerto.

De hecho, había sido bastante afortunado: no fue colgado por los pies y azotado hasta morir como Langner, con unos latigazos espaciados de modo que no muriese sino al caer la tarde. No fue arrojado vivo al horno crematorio. No fue ahogado, como lo fueron muchos, por lenta inmersión en orina y excrementos. Y, tal vez, no tuvo que ahorcar a su hijo con sus propias manos, por la noche, en el barracón, para evitarle nuevas torturas por la mañana.

Una de las cosas que no alcanzo a comprender, pese a que con frecuencia he escrito acerca de ellas, tratando de ponerlas en algún tipo de perspectiva soportable, es la relación temporal. En un punto anterior del tiempo racional, el profesor Mehring estaba sentado en su estudio, hablando con sus hijos, leyendo libros, acariciando con la mano un mantel blanco un viernes por la tarde. Y al ser despellejado vivo, «con la sangre chorreando lentamente de su cabello», Langner era, en cierto sentido, el mismo ser humano que un año antes, tal vez menos, había caminado por la calle a plena luz del día, atendido a sus ocupaciones, deseado con ansia una buena comida, leído una revista intelectual. Pero, ¿en qué sentido? Precisamente a la misma hora en que Mehring o Langner eran conducidos a la muerte, la abrumadora pluralidad de los seres humanos, a tres kilómetros de distancia en las granjas polacas, a ocho mil kilómetros en Nueva York, estaba durmiendo o comiendo o yendo al cine o haciendo el amor o preocupándose por el dentista. Aquí es donde mi imaginación rehusa seguir adelante. Los dos órdenes de experiencias simultáneas son tan diferentes, tan irreconciliables con cualquier norma común de valores humanos, su coexistencia es una paradoja tan horrorosa –Treblinka *existe* tanto por el hecho de que algunos hombres lo han construido como por el hecho de que la práctica totalidad de los demás lo han permitido–, que me devano los sesos con el tiempo. ¿Existen, como presuponen la ciencia ficción y la especulación gnóstica, distintos tipos de tiempo en un mismo mundo, «buenos tiempos» y capas envolventes de tiempos inhumanos, en los que los hombres caen en las pesadas manos de la condenación en vida? Si rechazamos la existencia de este canon se vuelve extremadamente difícil comprender la continuidad entre la existencia normal y la hora en que empieza el infierno, en la plaza del pueblo, cuando los alemanes inician las deportaciones, o en la oficina del *Judenrat*, o donde sea, una hora que separa a los hombres, las mujeres y los niños de cualquier vida anterior, de cualquier voz «exterior», de ese otro tiempo del sueño y la comida y el conversar humanos. En el falso andén de estación de Treblinka, alegremente pintado y provisto de jardineras para no alertar a los recién llegados e impedirles sospechar la existencia de cámaras de gas a menos de un kilómetro, el pintado reloj de pared marcaba las tres. Siem-

pre. Hay aquí una aguda percepción por parte de Kurt Franz, el comandante del campo de exterminio.

Esta noción de unos órdenes temporales simultáneos diferentes y carentes de analogía o comunicación real tal vez sea necesaria para el resto de nosotros, que no estábamos allí, que vivíamos como si estuviéramos en otro planeta. Ésta es, sin duda, la cuestión: descubrir las relaciones entre quienes eran conducidos a la muerte y quienes estaban vivos en ese mismo instante, así como las relaciones de ambos con nosotros mismos; determinar, con toda la exactitud que los datos y la imaginación permitan, el grado de desconocimiento, de indiferencia, de complicidad y de perpetración que relaciona al contemporáneo o al superviviente con la matanza. Y ello para que –teniendo hoy más información que nunca (y aquí es donde la historia *es* diferente) sobre el hecho de que «todo es posible», de que a partir del próximo lunes por la mañana a las, digamos, once y veinte de la mañana, el tiempo puede cambiar para nosotros y nuestros hijos y quedar despojado de humanidad– podamos calibrar mejor nuestra posición actual, su susceptibilidad o vulnerabilidad a otras formas de «posibilidad total». Lograr tomar conciencia concreta de que la «solución» no era «final», de que salpica nuestras vidas actuales, es la única pero imperiosa razón para obligarnos a seguir leyendo estos testimonios literalmente insoportables, para retroceder o, acaso, avanzar, hacia el no mundo del gueto y el campo de exterminio sellados.

Además, a pesar de la gran cantidad de trabajo realizado por los historiadores, a pesar de las montañas de documentación acumuladas durante los juicios, muchas preguntas importantes sobre la «relación» permanecen oscuras o sin respuesta. Tenemos, en primer lugar, la cuestión de la nula disposición mostrada por las potencias europeas y Estados Unidos durante los últimos años de la década del treinta a ir más allá de los gestos simbólicos en el rescate de los niños judíos. Tenemos la espantosa prueba de entusiasmo mostrada por la población local de Polonia y la Rusia occidental cuando tuvo ocasión de ayudar a los alemanes a matar judíos. De los 600 que lograron escapar de Treblinka y huir a los bosques sólo 40 sobrevivieron. La mayoría fue asesinada por polacos. «Idos a Treblinka, judíos, que es vuestro sitio» era una respuesta que recibían, y no de manera infrecuente, las mujeres y los niños judíos que buscaban refugio entre sus vecinos polacos. En Ucrania, donde muchos judíos siguieron viviendo pese al avance alemán porque la política estalinista prohibía escrupulosamente que se les advirtiera de las intenciones nazis, las cosas fueron, si cabe, aún peores. Si las gentes de la Europa ocupada hubieran optado por ayudar a los judíos, por identificarse, aunque sólo fuese simbólicamente con el destino de sus compatriotas judíos, la

masacre nazi no habría tenido éxito. Esto queda patente en la solidaridad y el coraje de las comunidades cristianas que ayudaron a los judíos en Noruega, Dinamarca y algunas zonas de Bulgaria.

¿Pero qué hay del exterior, qué hay de las potencias que estaban de hecho en guerra con la Alemania nazi? Aquí las pruebas son, hasta la fecha, controvertidas y se hallan cubiertas de feos matices. Muchas preguntas siguen siendo casi un tabú. Hay motivos relacionados con la política interna, con los prejuicios históricos y con la crueldad personal que pueden aclarar la indiferencia e incluso la participación en la ruina de los judíos a manos de la Rusia estalinista. El hecho de que la R.A.F. y las Fuerzas Aéreas estadounidenses no bombardearan las cámaras de gas y las vías férreas que conducían a los campos de la muerte tras haberse recibido en Londres, procedente de Polonia y Hungría, información sustancial sobre la «solución final», y después de que elementos de la clandestinidad polaca les hubieran transmitido desesperadas súplicas al efecto, sigue siendo un feo enigma. La ausencia de cualquier incursión aérea de este tipo –tan sólo *un día* de interrupción en las cámaras de gas habría significado la vida para *diez mil* seres humanos– no puede explicarse sobre bases meramente técnicas. Aviones de la R.A.F. en vuelo rasante habían hecho saltar por los aires la puerta de una prisión de Francia para rescatar a miembros vitales de la Resistencia y librarles de nuevas torturas y ejecuciones. Simplemente, ¿cuándo aparecieron por primera vez los nombres de Bergen-Belsen, Auschwitz o Treblinka en los ficheros de la inteligencia aliada, y qué se hizo al respecto?

Se ha dicho que la respuesta guarda relación con la parálisis psicológica, con la absoluta incapacidad que tiene una mente «normal» para imaginar, y por consiguiente conceder crédito eficaz, a las enormidades de la circunstancia y la necesidad. Incluso aquellos –y debieron ser pocos– que alcanzaron a creer que las noticias procedentes de Europa oriental eran auténticas, que millones de seres humanos estaban siendo metódicamente torturados y gaseados en pleno siglo XX, lo hicieron en un plano abstracto, como cuando damos crédito a un elemento de doctrina teológica o a un hecho histórico sucedido en un pasado remoto. Las creencias no cuentan. Somos *homo sapiens* pos-Auschwitz porque las pruebas, las fotografías del océano de huesos y de empastes de oro, de zapatos infantiles y de manos que dejaban negros arañazos en los muros de los hornos, han alterado nuestro sentido de las acciones posibles. Si volviésemos a oír murmullos procedentes del infierno sabríamos interpretar las claves; el carácter de nuestras esperanzas se ha vuelto más suspicaz.

Éste es obviamente un argumento importante, en particular si lo hacemos extensivo al problema del conocimiento que tenían los ale-

manes sobre lo que estaba pasando y a la aún más desagradable cuestión de que los judíos aparecieran desprevenidos, incrédulos e incluso, en un cierto sentido pasivo o metafórico, anuentes con la masacre. La tierra de Treblinka contenía, en un rincón del campo, 700.000 cadáveres, «con un peso aproximado de 35.000 toneladas y un volumen de 90.000 metros cúbicos». Si los judíos, en tanto no se cerró la compuerta del horno o se percibió el hedor de la trampa de fuego, no fueron capaces de creer que esto fuese cierto, si la inteligencia de un pueblo preparado para la angustia apocalíptica por dos mil años de persecución no fue capaz de concebir esta posibilidad nueva y última, ¿cómo podría hacerlo la de los demás hombres? Uno de los atributos demoníacos del nazismo (y de la literatura sádica) consiste en corromper a quienes aceptan sus figuraciones como cosas de carácter literalmente factible –incluso en el caso de que las rechacen con repugnancia–, ya que infunde en ellos un elemento que les hace dudar de sí mismos y los trastorna. *Creer* los informes sobre Auschwitz que pasaron de contrabando quienes estaban en la clandestinidad, dar crédito a los hechos estadísticos antes de que esa documentación se hubiese vuelto irrefutable y fuese aceptada de manera general en todas las esferas supervivientes, era en cierta medida reconocer la monstruosidad del empeño alemán. El escepticismo («esas cosas no pueden suceder hoy, no a estas alturas de la historia humana, no en una sociedad que ha dado a un Goethe») se nutría en parte de dignidad y amor propio humanos. Y esto resultó trágico entre los judíos del Este de Europa, con su compleja implicación en la cultura alemana y en la Ilustración occidental.

Esto se muestra con claridad tanto en los relatos de ficción de Vilna al comienzo del *Treblinka* de Steiner como en las primeras páginas del diario de Kaplan. Las reacciones judías fluctuaron de forma frenética entre la esperanza de que la ocupación alemana pudiese imponer algún orden racional al sufrimiento –la reclusión en un gueto podía significar protección respecto de las siempre recurrentes aunque aleatorias brutalidades de los vecinos gentiles– y la esperanza de que Hitler permitiera en breve la partida de los judíos de Europa. De ahí que los retazos de información que de hecho se filtraban sobre los exterminios en masa de los nazis fueran tratados durante mucho tiempo, bien como las naturales fantasías de los atemorizados, bien como las peligrosas falsedades difundidas por los provocadores con el fin de desmoralizar a los judíos o de incitarles a algún acto de rebelión. Esto último habría proporcionado a los nazis una «excusa» para actuar «de manera más violenta». Por encima de todo, existía la esperanza de que el mundo exterior acudiese en su ayuda. El 24 de enero de 1940, Kaplan escribía:

> Un pequeño rayo de luz ha clareado entre las nubes que cubren nuestro firmamento. Nos ha llegado la información de que los cuáqueros estadounidenses van a enviar una misión de rescate a Polonia. Esta vez nos proporcionarán la ayuda al modo estadounidense, sin atender a la raza o la religión, y hasta los judíos podrán beneficiarse de la ayuda propuesta. ¡Benditos sean! Para nosotros ésta es la primera vez que, en lugar de «excepto los judíos», nos llega la expresión «incluyendo a los judíos», y suena en nuestros oídos con un sonido extraño. ¿Es realmente cierto?

Y el 11 de junio de 1940, los judíos de Varsovia obtuvieron alivio en la firme creencia de que «los franceses están luchando como leones con sus últimas fuerzas». La esperanza, la radical propiedad del hombre que le induce a verse en algún tipo de relación mutua con otros hombres, desapareció centímetro a centímetro. El recuerdo de la esperanza clama en uno de los últimos mensajes recibidos por el mundo exterior durante el alzamiento del gueto de Varsovia: «El mundo está en silencio. El mundo *sabe* (es inconcebible que no sepa) y permanece en silencio. El vicario de Dios en el Vaticano permanece en silencio; hay silencio en Londres y Washington; los judíos estadounidenses permanecen en silencio. Este silencio es sorprendente y horroroso». En realidad había ruido en el inmediato exterior de los muros del gueto, un ruido grabado cuidadosamente por los equipos de los noticiarios alemanes: las frecuentes risas y aplausos de los espectadores polacos que contemplaban saltar en llamas a los hombres y estallar las casas.

¿Cuándo se transformó la creencia en certidumbre? Según J.-F. Steiner (pero su relato es en parte una ficción o una reorganización dramática) fue Langner, al morir bajo el látigo, quien gritó con su último aliento: «seréis todos asesinados. No os pueden dejar salir de aquí después de lo que habéis visto». En el testimonio de Kaplan, el proceso de reconocimiento es gradual. Cada arranque de tenaz vitalidad –un chiste que se cuenta, un niño al que se da de comer, un centinela alemán al que se engatusa o se burla– parecía a Kaplan una garantía de supervivencia: «Una nación que es capaz de vivir bajo unas circunstancias tan terribles como estas sin perder la cabeza, sin suicidarse –y que aún es capaz de reír– tiene la seguridad de que sobrevivirá. ¿Qué desaparecerá primero, el nazismo o el judaísmo? ¡Estoy dispuesto a apostar! ¡El nazismo sucumbirá primero!». Esto era el 15 de agosto de 1940. Para junio de 1942, la posibilidad de la «solución final» comenzaba a aparecer con claridad en la mente de Kaplan. Pese a estar «aprisionados en el interior de un doble muro: un muro de ladrillos para nuestros cuerpos, y un muro de silencio para nuestros espíritus», Kaplan era capaz de afirmar, el 25 de junio, que los judíos polacos estaban siendo totalmente masacrados. Hace incluso referencia a

un «gas letal». Sin embargo, el reconocimiento de que se acercaba la perdición no tuvo lugar sino hasta la orden de deportación de finales de julio de 1942. Corrió el rumor de que Himmler había tenido la sádica guasa de promulgar el decreto la víspera del noveno día del mes de Av, «un día de castigo, un día destinado al luto por todas las generaciones. Pero todo esto es irrelevante. En último análisis, no son más que manifestaciones accidentales, momentáneas. No fueron la causa del decreto. El verdadero propósito es más profundo y más fundamental –la destrucción total de la nación judía–». El hecho de que este propósito haya sobrevivido al nazismo en muchos individuos y en ciertas sociedades, incluso en sociedades en las que pocos judíos quedaron con vida, el hecho de que siga activo a poca distancia de la superficie en muchos aspectos de la vida soviética, refuerza la necesidad de mirar atrás. Hay elementos de antisemitismo que son más profundos que la sociología, la economía e incluso la superstición histórica. El judío se atraganta como un hueso en la garganta de cualquier otro nacionalismo. «¡Dios de dioses!», escribió Kaplan cuando se aproximaba el final, «¿es preciso que la espada devore eternamente a tus hijos?».

El diario se interrumpe en el atardecer del 4 de agosto, cuando la policía judía bajo supervisión nazi registró la ciudad, manzana tras manzana. Llevados al *Umschlagplatz* (cuyas características y lápida de recordatorio han sido nada menos que borradas por el actual régimen de Varsovia), Kaplan y su mujer fueron deportados. Se cree que fueron asesinados en Treblinka en diciembre de 1942 o enero de 1943. La previsión de Kaplan y la ayuda de los polacos del exterior del gueto garantizaron la supervivencia de estos pequeños cuadernos de notas. Junto con las *Notas de la judería de Varsovia* de Emmanuel Ringelblum, este diario constituye el único relato completo de la vida judía en Varsovia desde el estallido de la guerra hasta la época de la deportación. Una y otra vez, Kaplan escribe que este diario es su razón para la supervivencia, que el registro de la atrocidad ha de llegar al mundo exterior. La última frase dice así: «Si mi vida acaba –¿qué será de mi diario?–». Ganó esta apasionada y desesperada apuesta; su voz ha superado las cenizas y el olvido.

Es la voz de un ser humano poco común. Maestro de hebreo, ensayista, conocedor de la historia y las costumbres judías, Chaim Aron Kaplan optó por quedarse en Varsovia en 1941, pese a que sus contactos en Estados Unidos y Palestina podrían haberle garantizado un visado de salida. Escribía en hebreo, pero con ese trasfondo de humanismo europeo clásico, erudito y crítico que es característico de los intelectuales judíos modernos. El 26 de octubre de 1939, dejó sentado su credo:

> Pese a que ahora estamos sufriendo tribulaciones terribles y a que el sol se nos ha oscurecido en pleno mediodía, no hemos perdido nuestra esperanza de que la era de la luz sin duda habrá de llegar. Nuestra existencia como pueblo no quedará destruida. Los individuos serán destruidos, pero la comunidad judía seguirá viviendo. Por consiguiente, cada anotación es más preciosa que el oro, con tal de que quede consignada tal como sucedió, sin exageraciones ni distorsiones.

Logró realizar esta última proposición en un grado casi milagroso. En pleno infierno, Kaplan discierne entre el horror del que es testigo y aquel que sólo conoce por referencias. Con extrema precisión, llegó a una percepción profunda, diagnóstica. En fecha tan temprana como la del 28 de octubre de 1939, Kaplan había ya definido la raíz de la condición de las relaciones entre los alemanes y los judíos: «A los ojos de los conquistadores, quedamos fuera de la categoría de los seres humanos. Ésta es la ideología nazi, y sus seguidores, tanto los soldados corrientes como los oficiales, la están convirtiendo en una realidad viva». Kaplan sabía algo que aún no mucha gente está dispuesta a ver claramente: que el antisemitismo nazi es la culminación lógica de la visión de la milenaria doctrina cristiana del judío como asesino de Dios. Al comentar las mortíferas palizas recibidas por los judíos a manos de bandas alemanas y polacas durante la Semana Santa de 1940, Kaplan añade: «La "ética" cristiana se hizo patente en la vida real. Y entonces –¡ay de nosotros!–». Observó el extraño misterio de la cultura alemana, la coexistencia en los mismos hombres de la bestialidad y un apasionado gusto por las letras: «Nos enfrentamos a una nación de elevada cultura, con "un pueblo del Libro". [...] Los alemanes se han vuelto simplemente locos por una cosa –los libros–. [...] Cuando el saqueo se basa en una ideología, en un concepto mundano que en esencia es espiritual, no hay modo de igualar su fuerza y duración. [...] Los nazis tienen ambas cosas, el libro y la espada, y de ahí su fuerza y su poder». El hecho de que el libro bien pudiera ser el de Goethe o Rilke sigue siendo una verdad tan vital, aunque ultrajante, que tratamos de echarla fuera, que seguimos hablando rimbombantemente de nuestras esperanzas en la cultura como si ésta no pudiera rompernos los dientes. Puede hacerlo si no logramos comprender su significado con algo de la calma y la certera sensibilidad de Kaplan.

Este tino alcanza al hecho de que Kaplan observara los momentos de humanidad de los alemanes. El sonrojo de vergüenza en el rostro de un centinela alemán es anotado con gratitud; un oficial que se detiene para ayudar a un niño pisoteado por un soldado alemán, añadiendo: «¡Ve y di a tus hermanos que su sufrimiento no durará mucho!», es recordado como si fuera un misterioso presagio de gracia (31 de

enero de 1940). En todo momento se observa un esfuerzo por comprender cómo «este fenómeno patológico llamado nazismo», esta «enfermedad del alma», puede afectar a un pueblo o a una clase entera de seres humanos. En Kaplan, el mismo acto de la observación veraz se convierte en un ejercicio de posibilidad racional, en un modo de contradecir la locura y la degradación de la calle. Apenas hay alguna pincelada de odio en este libro, sólo el deseo de comprender, de contrastar lo percibido con la razón. Al ver cómo un alemán azota a un viejo buhonero en plena calle hasta matarlo, Kaplan escribe:

> Es difícil comprender el secreto de este fenómeno sádico. [...] ¿Cómo es posible atacar a alguien que me es extraño, a un hombre de carne y hueso como yo mismo, herirle y pisotearle, cubrir su cuerpo de heridas, golpes y cardenales, sin razón alguna? ¿Cómo es posible? Y sin embargo, juro que he visto todo esto con mis propios ojos.

En esta labor de comprensión radica la única forma de perdón. Sólo quienes atravesaron de verdad el infierno, quienes sobrevivieron a Auschwitz tras haber visto a sus padres azotados hasta la muerte o gaseados ante sus mismos ojos (como Elie Wiesel), o quienes encontraron a sus propios parientes entre los cadáveres a los que debían extraer los dientes de oro, un hallazgo cotidiano en Treblinka, pueden tener derecho a perdonar. *Nosotros* no tenemos ese derecho. Éste es un punto importante, que con frecuencia se comprende mal. Lo que hicieron los nazis en los campos y en las cámaras de tortura es totalmente imperdonable, es un estigma sobre la imagen del hombre y será duradero; cada uno de nosotros se ha visto menguado por la actualización de una subhumanidad potencial latente en todos nosotros. Pero si uno no lo padeció, el odio o el perdón son juegos espirituales –juegos serios, sin duda, pero juegos al fin y al cabo–. Lo mejor *ahora*, después de que se hayan dicho tantas cosas, es, quizá, permanecer en silencio. No añadir las trivialidades del debate sociológico o literario a lo inenarrable. Así argumenta Elie Wiesel, y así argumentó un buen número de testigos oculares en el juicio contra Eichmann. Tras ésta, la mejor opción es, según creo, tratar de comprender, mantener la fe en lo que bien podríamos llamar el compromiso utópico con la razón y el análisis histórico de un hombre como Kaplan.

Pero mientras escribo esto, una diminuta esquirla de la enormidad se cierne sobre nosotros. No hay ningún otro hombre que sea exactamente igual a Chaim Aron Kaplan. Esto es así con cada muerte; metafísicamente, una singularidad absoluta desaparece del aljibe de los recursos humanos. Pero a pesar de su externo carácter democrático, la muerte no es del todo igualitaria. La integridad, la finura de la

inteligencia, el racionalismo humano exhibidos en cada página de este libro indispensable –que representa una tradición específica de sentimiento, de práctica lingüística–, se han perdido irremediablemente. El particular tipo de posibilidad humana realizado en el judaísmo del centro y el este europeos se ha extinguido. No sabemos casi nada de las reservas genéticas, del material bruto de la diversa herencia de la que extrae la especie humana su laborioso progreso. Pero la renovación numérica no es más que un aspecto de la historia. Al asesinar a Chaim Kaplan y a quienes eran como él, al asegurarse de que sus hijos fueran reducidos a cenizas, los alemanes privaron a la historia humana de una de las versiones de su futuro. El genocidio es el crimen definitivo porque embarga el futuro, porque cercena una de las raíces crecederas de la historia. No puede haber ningún perdón significativo porque no puede haber reparación. Y esta ausencia que aparta de nuestras necesidades presentes, de nuestras esperanzas evolutivas, los acordes de la cualidad moral, psicológica, cerebral extinta en Belsen y en Treblinka explica a un tiempo la persistencia de la acción nazi y la lenta, triste venganza de los muertos olvidados.

En los debates sobre *Treblinka* se ha dejado notar una falta de modestia respecto de las ironías finamente moldeadoras que marcan el *Warsaw Diary*. Nacido en 1938, de padre judío deportado y muerto por los alemanes, y de madre católica, Jean-François Steiner no conoció de hecho la masacre. Lo que movió a Steiner a entrevistar al puñado de supervivientes de Treblinka (22 en Israel, 5 en Estados Unidos y 1 en Inglaterra) y a escribir el relato de «una revuelta en un campo de exterminio», fue un viaje a Israel y el bien conocido malestar experimentado por los judíos jóvenes durante el juicio a Eichmann –«¿por qué los judíos de Europa fueron como ovejas al matadero?»–. Ensalzado por madame De Beauvoir como una vindicación del coraje judío y como un trabajo sobresaliente en la interpretación sociológica y psicológica de una comunidad que vive en el infierno, *Treblinka* ha sido objeto de amargas críticas por parte de otros autores (entre ellos, David Rousset y Léon Poliakov) debido a sus supuestas inexactitudes, a su racismo, y al respaldo que su tesis general sobre la pasividad judía puede brindar a la señorita Hannah Arendt. Han sido feas recriminaciones, como también lo fueron las del caso Arendt. Y esto, aunque humillante y subversivo para la inteligencia, es oportuno. Y ello porque en modo alguno es seguro que el discurso racional *pueda* abordar estas cuestiones, que se encuentran fuera de la sintaxis normativa de la comunicación humana, en el ámbito explícito de lo bestial. Y tampoco está claro que quienes no se hayan visto personal y plenamente involucrados puedan aludir a estos padecimientos y salir indemnes. Quienes lo vivieron desde dentro –Elie

Wiesel en *La Noche*, *Les Portes de la forêt*, *Le Chant des morts*, Koppel Holzmann en *Die Höhlen der Hölle*– logran hallar el discurso adecuado, a menudo alegórico y con frecuencia muy próximo al silencio, para lo que deciden relatar. Todos los que llegamos después hablamos unos de otros con estridencia y malestar, realizando afirmaciones con enojo o con una percepción imparcial. El señor Poliakov habla de los «escándalos» sucesivos que acompañan a todos los libros que abordan la cuestión del asesinato de los judíos, desde el de Schwarz-Bart, *The Last of the Just*, hasta el de Hochhuth, *El vicario*, y últimamente el *Treblinka*. Silencio durante el asesinato, pero escándalo por los libros.

El propio Steiner ha emprendido una tarea difícil y un tanto extraña: la de reconstruir la vida y la insurrección en un campo de exterminio en forma de un documental de ficción, de un reportaje minuciosamente documentado que utiliza diálogos imaginarios, descripciones de personajes, y un teatralizado montaje de ficción. El hecho de que casi todos los supervivientes de la insurrección del 2 de agosto de 1943 fueran asesinados después por campesinos polacos, por bandas fascistas ucranianas, por unidades de derechas de la resistencia polaca, o por la *Wehrmacht*, obligó a Steiner a confiar, para la obtención del grueso de su material, en los atormentados recuerdos de unos cuantos individuos. El hecho de que eligiera un *género* teatralizado, que es profundamente honesto en la medida en que representa el esfuerzo de imaginación retrospectiva de quien no fue testigo directo, el esfuerzo de penetrar en el infierno mediante un acto de talento imaginativo, entraña riesgos evidentes. Durante el juicio a Eichmann, y en repetidas ocasiones, los testigos desarmaron las preguntas del fiscal diciendo: «Usted no puede entenderlo. Quien no haya estado *allí* no puede imaginárselo». E incapaz de imaginar del todo, de traducir los documentos a vivencias, a una indeleble cicatriz sobre la propia piel, Jean-François Steiner recurre, probablemente de forma inconsciente, a las convenciones de violencia y suspense que son comunes en la ficción moderna y en el buen periodismo.

Por consiguiente, *Treblinka* utiliza la cronología del cine y la fotografía de un reportaje de la revista *Time*. Está repleto de diálogos memorables y de silencios dramáticos. Personajes reales e imaginados aparecen en episodios agrupados y llevados a su desenlace por un ojo obviamente experto (un Truman Capote exasperado hasta la furia). La vida mental de Kurt Franz («Lalka») aparece presentada con matices que recuerdan a Dostoievski. Hoy no tengo la menor duda de que se produjeron todas estas escenas heroicas y monstruosas: de que padres e hijos se ayudaban mutuamente a suicidarse en los barracones, de que chicas desnudas se ofrecían a los *kapos* en un último es-

fuerzo por sobrevivir, de que los guardias ucranianos y los judíos condenados bailaban y tocaban piezas de música juntos en las calurosas tardes de verano en la abigarrada y mortífera aldea construida por Franz. Sé por otras pruebas que el relato de Steiner sobre la orquesta sinfónica de Treblinka es cierto, que los combates de boxeo y los cabarets que describe fueron efectivamente una realidad, que un reducido número de hombres y mujeres judíos, acosados más allá de lo soportable, se acercaron voluntariamente hasta las puertas de Treblinka pidiendo ser admitidos y muertos. En la gran mayoría de los casos, la narración y el diálogo de Steiner se hallan firmemente basados en pruebas directas y documentales. Pero debido a que las pruebas son domeñadas por el talento literario del escritor, debido a que un narrador lleno de perceptible rabia y fuerza estilística se interpone entre el hecho desquiciado y la economía profundamente excitante, y por consiguiente, el orden, del libro, lo que se impone es una cierta irrealidad. Cuando es representada con tanta habilidad, la espantosa verdad se ve afectada por tan intrincadas modulaciones. Se vuelve más gráfica, aparece con una definición más terrible, pero encuentra también un acomodo más aceptable, más convencional, en la imaginación. La creemos; pero no la creemos intolerablemente, porque recuperamos el aliento al reconocer la existencia de un dispositivo literario, de una pincelada estilística que en último término no difiere de lo que ya hemos visto en las novelas. La estética la hace soportable.

Sin embargo, y a pesar de que este no es un libro al que pueda entregar sin reservas mi confianza –la tensión a que somete a la imaginación no es siempre la que con mayor cercanía, con mayor escrúpulo nos pone en relación con la presencia de los muertos–, muchas de las acusaciones vertidas contra Steiner son injustas.

Es cierto que la insurrección no era tan rara como piensa Steiner –hay testigos de acciones ocurridas en Bialistok, en Grodne, en Sobivor, en Auschwitz y, sobre todo, en Varsovia mismo–. No obstante, Treblinka fue el único campo de la muerte efectivamente destruido por un levantamiento judío, y las condiciones en las que se planeó ese levantamiento fueron realmente fantásticas.

Treblinka no es el primero ni el más autorizado intento de una sociología de los condenados. Las obras *S.S.-Staat*, de Kogon, y *El corazón bien informado*, de Bettelheim son mucho más fiables. Sin embargo, sus observaciones, en particular las de Bettelheim, hacen referencia a una versión anterior, relativamente imaginable, de la vida en el campo. En Treblinka, con su incesante cadena de montaje de la muerte y su tecnología de destrucción de masas, con su falsa estación de ferrocarril y su fingido pueblecito teutón, con sus perros entrenados para lanzarse a los genitales de los hombres, y sus matrimonios oficiales

entre judíos, la vida alcanzó un grado de desquiciamiento extremo. Imagino que Jean-François Steiner no transmite este mundo, extra muros de la razón, en su verdad completa y literal. ¿Cómo iba a hacerlo? «Yo, que estuve allí, aún no lo entiendo», escribe Elie Wiesel. Pero lo que ha transmitido a partir de los silencios, los olvidos necesarios y el discurso parcial de los supervivientes, tiene con frecuencia la resonancia de la verdad. Principalmente, nos permite comprender algo de la deliberada tortura de la esperanza y la capacidad de elección con que los nazis agostaron en los hombres el manadero de la voluntad. En un mundo en el que, como sucede en el cruel mito de Platón titulado *Gorgias*, los hombres tienen constantemente ante los ojos el calendario de sus propias muertes, los nazis introdujeron un mecanismo de mínima esperanza. «Podrás seguir viviendo si haces esto o aquello a satisfacción nuestra.» Sin embargo, lo que se pedía hacer implicaba invariablemente una decisión tan espantosa, tan degradante, que disminuía aún más la humanidad de quienes la realizaban. El padre debía optar por dejar morir a su hijo; el *kapo* tenía que azotar con mayor fuerza; el informador debía traicionar; el marido debía dejar que su mujer fuera, ignorante de su destino, a los hornos crematorios, so pena de ser inmediatamente seleccionado. Vivir consistía en optar por reducir la propia humanidad.

Kaplan analiza exactamente este mismo proceso. El del conocido juego de los pases y las tarjetas de trabajo amarillos o blancos. ¿Cuál de ellos significaba la vida, cuál la muerte? O el de entregar tres tarjetas a una familia de cuatro personas, obligando a los padres y a los hijos a seleccionar a alguien de su propia sangre para el exterminio. La esperanza burlada puede destrozar una identidad humana con mayor rapidez que el hambre. Pero hambre también la había, y continuas torturas físicas, y la súbita cesación de toda intimidad humana.

De este modo, el enigma *no* estriba en por qué los judíos europeos no fueron capaces de ofrecer mayor resistencia, en por qué, habiendo sido expulsados de la humanidad, despojados de toda arma, metódicamente exterminados por hambre, no se rebelaron (en esencia, la tesis de Hannah Arendt adolece de una falta de imaginación). De hecho, ésta es una pregunta radicalmente indecente, planteada, como lo es con tanta frecuencia, por quienes permanecieron en silencio durante la masacre. La cuestión estriba en cómo fue posible que Chaim Kaplan conservara la cordura, y en cómo Galewski y su comité de resistencia fueron capaces de alzarse de entre las hediondas montañas de muertos y dirigir un ataque contra las ametralladoras de los SS. El misterio está en que haya habido siquiera *un* hombre capaz de conservar memoria suficiente de la vida normal como para reconocer al

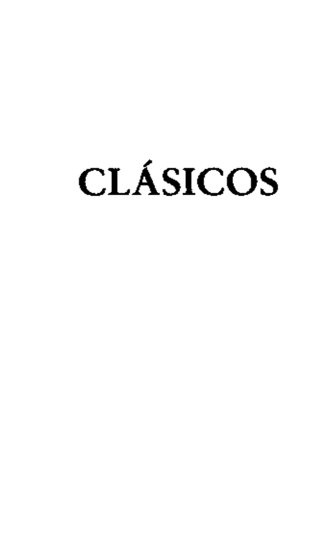
hombre en sus compañeros y en su propia imagen embrutecida. Sólo a partir de ese reconocimiento puede surgir la rebelión y esa suprema hazaña de la identidad que consiste en dar la propia vida para la supervivencia de los demás –como hicieron la totalidad de los miembros del comité de Treblinka.

Ciertos místicos judíos han dicho que Bergen-Belsen y Treblinka representan un momentáneo eclipse o locura de Dios; otros han hablado de la especial, y por consiguiente inescrutable, cercanía de Dios para sus elegidos de la cámara de gas y el tinglado de los latigazos. Éstas son las metáforas que da la razón cuando la razón cae en la desesperación o se ve abocada a una esperanza más cruel que la desesperación. Lo que nos dicen los documentos es que en la oscuridad de la ausencia de Dios, algunos hombres, enterrados vivos, enterrados por ese silencio de la cristiandad y de la civilización occidental que convierte a todos los que fueron indiferentes en cómplices de los nazis, se levantaron y destruyeron su porción de infierno. Pese a todo su desagradable virtuosismo estilístico, pese a todas sus invenciones y, quizá, inexactitudes, *Treblinka* nos brinda alguna comprensión de cómo pudo ocurrir aquello. La acusación de que J.-F. Steiner ha humillado de algún modo a los judíos al presentarlos bajo la óptica de los torturadores alemanes y ucranianos, y de que su relato de la parálisis inicial de los judíos en Treblinka contribuye al mito racista de la pasividad judía, me parece infundado. Esta acusación pasa por alto su intención primera, que consiste en imaginar, para sí mismo y para nosotros, lo inimaginable, en hablar allí donde únicamente el silencio o el Kadish por los innumerables muertos encuentra hueco natural.

Pero basta de polémica. Estos libros y los documentos que han sobrevivido no se escribieron para ser «revisados». No a menos que «revisión» signifique, como quizá debiera en estos casos, «re-visión», una y otra vez. Como en alguna fábula de Borges, la única «revisión» plenamente decente del *Warsaw Diary* o de *La noche* de Elie Wiesel sería la consistente en volver a copiar el libro, línea por línea, deteniéndonos en los nombres de los muertos y en los nombres de los niños como se detenía el escriba ortodoxo al copiar la Biblia en el santo nombre de Dios. Hasta que sepamos muchos de esos nombres de *memoria* (un conocimiento más profundo que el intelectual) y podamos repetir unos cuantos al clarear la mañana para recordarnos, a quienes vivimos *después*, que la noche puede traernos una prueba inhumana o una presencia más extraña que la muerte.

En el gueto de Varsovia, un niño escribió en su diario: «Tengo hambre, tengo frío; cuando sea mayor quiero ser alemán, y entonces ya no volveré a tener hambre, ni volveré a tener frío». Y ahora quie-

ro escribir de nuevo esta frase: «Tengo hambre, tengo frío; cuando sea mayor quiero ser alemán, y entonces ya no volveré a tener hambre, ni volveré a tener frío». Y decirla muchas veces, como plegaria por el niño, como plegaria por mi propia persona. Porque en el momento en que se escribió esta frase yo comía, más de lo que dicta la necesidad, y dormía caliente, y permanecía en silencio.



CLÁSICOS

Homero y los eruditos

Cuando era pequeño topé con uno de esos cuestionanos que preguntan con qué personaje de la historia le habría gustado a uno encontrarse. Yo respondí que con Homero, Jesucristo y Shakespeare. Y no porque estuviera poseído de ninguna sublimidad precoz, sino porque me habría gustado saber si de veras habían existido y si habían pronunciado las maravillosas palabras que se les atribuían. Sin advertirlo había tropezado con el triple tema de lo que el siglo XIX llamó la gran crítica.

La erudición ha botado sus grandes navíos en esas aguas profundas. El descubrimiento de la naturaleza de la composición homérica, el estudio analítico de los Evangelios y del Jesús histórico, y la cuestión de la identidad de Shakespeare han sido los tres misterios clásicos hacia los que la erudición ha dirigido sus armas modernas: arqueología lingüística y revisión bibliográfica. Pero en la estela de los grandes galeones de la erudición se encuentra siempre cabriolando una abigarrada hueste de delfines aficionados, místicos y originales. La cuestión homérica, la exégesis de las Escrituras y el problema de la autoría de las obras de Shakespeare han sido siempre considerados por el profano como objetos de rigor. Todos tienen su propia opinión y no pasa una década sin que aflore una hipótesis nueva. De un tiempo a esta parte se nos ha asegurado que la *Odisea* fue escrita por una muchacha, que Jesucristo sobrevivió a las vicisitudes del Gólgota y está enterrado en la India septentrional, y que los manuscritos de Shakespeare tiene que buscarse en la tumba de Marlowe.

Los profesionales reaccionan con acres comentarios ante tales supuestos. No obstante, están asediados por un hecho curioso: en cada uno de esos tres preeminentes enigmas de la crítica literaria e histórica los que han hecho los descubrimientos más brillantes y decisivos han sido precisamente los profanos. Fue un obseso aficionado el que se puso a cavar en las ruinas de Troya y un joven arquitecto aficionado

a la criptografía el que descubrió el secreto de la escritura minoica.* También se encontraba un crítico literario –es cierto, un tal Edmund Wilson– entre los primeros que se dieron cuenta de las implicaciones de los rollos del mar Muerto. Un funcionario estatal del siglo XVIII, Maurice Morgann, fue el primero en aportar sobre un texto shakesperiano modernas luces históricas y psicológicas.

Además, los eruditos homéricos, los filósofos semíticos y los estudiosos profesionales de Shakespeare son por lo general criaturas apasionadas y poseídas por el fanatismo. Ningún área del saber humano está inundada de disputas tan feroces. Hay un no sé qué en la filología que despierta lo más bestial que hay en los hombres. Los trabajos de A. E. Housman se fundaban en que una mala enmienda es peor que un asesinato. Aunque en el fondo de esas brutalidades y pontificaciones de tan altos lugares académicos percibimos una lucecita en la oscuridad. Nadie niega los méritos de los historiadores, los arqueólogos y los especialistas en lingüística comparada. Pero la verdad, tozuda siempre, queda por descubrir: la cuestión homérica no está más cerca hoy de su solución que en 1795, cuando Wolf publicó sus *Prolegomena ad Homerum*. La persona histórica de Cristo y la composición de los Evangelios están hoy tan sujetas a conjeturas como cuando Renan escribió la *Vie de Jesus*, en 1863. Por último, las obras de Shakespeare están tan rodeadas de rompecabezas y de alusiones equívocas que incluso hoy en día pueden convertir a los hombres sanos al baconianismo.

Sin embargo, aun cuando los problemas se mantengan, cambian nuestros métodos de enfoque. Y he aquí lo fascinante: que, en cada uno de los casos –Homero, Cristo, Shakespeare–, las hornadas de eruditos y juicios mantienen siempre la misma pauta.

A finales del siglo XIX estuvo de moda la desmembración. Wilamowitz, un titán entre los eruditos homéricos, afirmaba que la *Ilíada* estaba «remendada con desacierto» en algunos puntos. En un sólo capítulo de Lucas, el análisis teutón revelaba cinco niveles distintos de autoría e interpolación. Las obras atribuidas a cierto actor inculto llamado Shakespeare se dijo que habían sido compiladas por una grey que incluía a Bacon, el Conde de Oxford, Marlowe, católicos papistas y aprendices de imprenta de ingenio extraordinario. Esta furia de descomposición no acabó sino bien entrada la década del treinta. Todavía en 1934 Gilbert Murray llegó a decir que ningún erudito que se preciase estaría dispuesto a defender la teoría de un solo autor para la *Ilíada* y la *Odisea*.

* Schliemann y Michael Ventris, respectivamente, como se sabe. *(N. del T.)*

Hoy en día, la rueda ha dado una vuelta completa. La teoría unitaria vuelve a ser dominante en la erudición homérica, bíblica y shakespeariana. Para el profesor Whitman de Harvard está fuera de duda la «unidad inextirpable» y el enfoque individual de la *Ilíada*.

Podemos encontrar razones materiales y psicológicas que den cuenta de este cambio de juicios. Nuestro respeto por la palabra escrita se encuentra en los cimientos de nuestra educación. La gran crítica suponía que si un texto era muy antiguo por fuerza tenía que haber sido reproducido y necesariamente adulterado. Por nuestra parte no estamos tan seguros. Las comparaciones entre los rollos del mar Muerto y la versión canónica de la Biblia sugieren que la literatura antigua, allí donde se tenía por sagrada, era tratada con respeto y fidelidad. Reverentemente, los escribas y escoliastas tardíos reproducían incluso errores y palabras arcaicas que ni siquiera ellos entendían.

Lo que es aún más importante: la época posfreudiana contempla el acto de composición literaria como un acto de complejidad extrema. Donde el editor decimonónico veía una laguna o una interpolación nosotros solemos ver las alusiones o la lógica particular de la imaginación poética. Nuestra concepción de la mente humana ha sufrido un cambio radical. Los críticos más excelsos, Wilamowitz o Wellhausen, no eran sino anatomistas; para llegar al corazón de un objeto tenían que destriparlo y estudiarlo por piezas. Nosotros, a la manera de los hombres del siglo XVI, nos inclinamos a ver los procesos mentales en tanto que orgánicos e integrales. Un historiador del arte moderno ha escrito de *la vie des formes* que en la vida del arte, como en la de la materia orgánica, hay complejidades de estructura y energías autónomas que no pueden sufrir disección. Siempre que nos es posible preferimos dejar las cosas enteras.

Es más, ya no esperamos del genio una producción uniforme. Sabemos que los grandes pintores hacían a veces malas pinturas. El hecho de que *Tito Andrónico* esté lleno de violencia espeluznante no prueba que no la escribiera Shakespeare; o, con mayor precisión, no prueba que éste escribiera sólo los fragmentos buenos. Este cambio de perspectiva es vital respecto de la *Ilíada* y la *Odisea*. Hace cien años un pasaje que un editor hubiera considerado inferior se habría calificado de interpolación o corrupción del original. Hoy nos limitamos a creer que los poetas no siempre estaban en su mejor momento. Homero dormitaba de vez en cuando.*

* Frase hecha de la cultura clásica que no ha tenido mucha fortuna en la fraseología castellana. Todavía se encuentra en Gracián. Procede de la epístola *Ad Pisones* de Horacio. *(N. del T.)*

Por último, ha tenido lugar un profundo cambio en la comprensión de los mitos. Hemos acabado por darnos cuenta de que los mitos se encuentran entre los órdenes de experiencia más directos y sutiles. Vuelven a poner en escena momentos de verdades o crisis memorables en el discurso de la condición humana. Aunque la mitología es algo más que historia hecha recuerdo; pues el mitógrafo –el poeta– es el historiador de lo inconsciente. Esto es lo que da a los grandes mitos su obsesiva universalidad. Desde los terrores milenaristas de finales del siglo X, cuando se esperaba de un momento a otra la Segunda Venida de Cristo, no ha habido época más obsesionada por la imaginación mítica que la nuestra. Los hombres que han colocado en el centro de su psicología la figura de Edipo y han luchado por la supervivencia política contra el mito del superhombre y el milenario Reich saben que las fábulas son cosas mortalmente serias. Nuestra cercanía respecto de Homero es, ciertamente, mucho mayor que la que tuvieron nuestros antecesores.

En el núcleo de los poemas homéricos se encuentra el recuerdo de uno de los mayores desastres de que pueda dar cuenta el hombre: la destrucción de una ciudad. Una ciudad es la suma exterior de la nobleza del hombre; en ella es donde su condición se encuentra más plenamente humanizada. Cuando una ciudad es destruida, el hombre se siente obligado a vagar por la tierra o a morar en las estepas, y regresar parcialmente a la condición de las bestias. Éste es el hecho central de la *Ilíada*. Retumbando con los sones de la épica, ora con alusiones veladas, ora con estridentes lamentos, trata del odioso hecho de que una antigua y espléndida ciudad pereciera junto al mar.

Homero no narra la feroz muerte de Troya. Quizá haya en su reticencia un elemento de tacto poético (la ceguera de Dante en el supremo momento de la visión de Dios); quizá la certera corazonada de que si la *Ilíada* hubiera mostrado una Troya en llamas el sentimiento del auditorio se habría puesto del lado troyano. Astutamente, Homero sugiere la catástrofe final reproduciéndola en una escala menor; y se nos muestra a Héctor asaltar las fortificaciones griegas y amenazar las naves con el fuego.

Faltando la conclusión de la historia no sabemos con precisión sobre qué ciudad lanzó su sombra aleve el caballo de madera. La topografía de la *Ilíada* concuerda con lo que los arqueólogos han designado Troya VI. Pero hay mayores señales de destrucción violenta en el estrato de la colina designado Troya VII A. Algunos eruditos han llegado a afirmar que el escenario de la acción del poema debiera trasladarse de Asia Menor a la Grecia continental, donde al parecer tuvo lugar un asedio feroz y prolongado a comienzos de la época micénica.

Lo más probable es que la *Ilíada* no refleje sólo un episodio único, sino más bien un nutrido catálogo de desastres. La fabulosa Cnosos cayó hacia 1400 a. de C. Las causas nos son desconocidas, pero las leyendas recogidas de los sucesos reaparecen en la imaginación griega durante los siglos siguientes. Los doscientos años que siguieron constituyen un período de extrema oscuridad. Parte del problema consiste en la identificación de los misteriosos «pueblos del mar», cuyos ataques parecen haber alcanzado incluso a Egipto. Hay algo que está claro: a ambos lados del mar Egeo, el mundo micénico, con sus grandes palacios y complejas relaciones dinásticas y comerciales, encuentra un violento desastre. Las ciudadelas de Pilos y Yolcos fueron incendiadas en 1200 aproximadamente, y la misma Micenas fue destruida en el mismo siglo. Troya VII A fue saqueada en ese mismo período confuso y oscuro, alrededor de 1180.

El recuerdo de esos arcaicos temores, de poternas rotas y torres incendiadas, encuentra eco en la *Ilíada*. La *Odisea* habla de las consecuencias. Es la epopeya del individuo desplazado. Las ciudades han caído y los supervivientes vagan por la faz de la tierra como piratas o mendigos. Esto es lo que parece haber tenido lugar durante el período comprendido entre 1100 y 900. Las invasiones dorias arrastraron grupos de refugiados helenos durante esas dos fechas. Estos fugitivos portaban consigo fragmentos dispersos aunque inapreciables de su propia cultura. La corriente de migración más importante parece que atravesó el Ática entre el comienzo del siglo XI y finales del IX. Poco después del año 1000 a. de C., los pueblos desarraigados comenzaron a colonizar Asia Menor y las islas. Algunos de ellos parece que se instalaron cerca de Atenas.

No obstante, aun cuando presumamos una continuidad en la civilización de la Grecia continental, queda una importante cuestión. En la forma en que las conocemos, tanto la *Ilíada* como la *Odisea* fueron compuestas entre 750 y 700 a. de C. El asedio de Troya, sin embargo, tuvo lugar en la primera mitad del siglo XII, esto es, en la última fase de la época micénica. El modo de vida retratado en la *Ilíada* tiene fuertes tintas micénicas; más o menos, todas las hazañas bélicas incorporan armas y tácticas de la Edad del Bronce. El mundo de Agamenón, como dijo sir John L. Myres, es de los que los griegos posteriores «saben poco y entienden menos». ¿Cómo, en ese caso, quedaron recuerdos y tradiciones del arcaico pasado que salvaron un abismo de por lo menos cuatrocientos años?

El descubrimiento hecho en 1952 por Michael Ventris (nuevamente un aprendiz de genio, un profano), señala una posible respuesta. Pone de manifiesto que las inscripciones sobre tablas encontradas en diversos parajes micénicos están escritas en una forma de griego muy

antigua pero reconocible. Un puente lingüístico salva la Edad Oscura. Sin embargo, a despecho del entusiasmo de diversos eruditos como el profesor Webster de Londres, se trata de un puente muy poco resistente. El griego Lineal B es medio milenio más antiguo que cualquier otro con el que se pueda comparar. Las tablas recogen inventarios de mercancías y armas, listas de nombres, algunos de ellos reproducidos en Homero, e invocaciones fragmentarias a los dioses. No obstante, en sentido estricto no hay ninguna evidencia de literatura micénica. El texto encaja mal con la escritura poética, y en cuanto al siguiente rastro de griego escrito, de la segunda mitad del siglo VIII, hace gala del alfabeto que conocemos (derivado de los fenicios). Lo que haya existido entre ambos sigue siendo un misterio. Pudo haber existido una *Ilíada* micénica en escritura lineal y sobrevivir el arte de la escritura en Chipre. Pero poseemos pocas evidencias de que la herencia micénica de la *Ilíada* haya llegado al siglo VIII por tradición oral. Lo que sí sabemos ya es que la lengua era griega.

¿Significa esto que la *Ilíada* y la *Odisea* –tan distintas a tenor del material arcaico que hay en ellas– fueron compuestas oralmente? Después de la gran obra de Milman Parry se ha establecido que muchos de los versos homéricos son puros formulismos. Consisten en frases hechas, ripios que llenan los vacíos métricos de los versos. Así, por ejemplo, hay cuarenta y seis epítetos para describir a Aquiles. Cada uno tiene un valor métrico distinto y el poeta puede echar mano de cualquiera según la propiedad prosódica del verso. Crea su epopeya mientras la declama y se sirve de un vasto arsenal de motivos y fórmulas tradicionales cuyo fin es sustentar su invención o sus variaciones en torno a un tema épico dado. Tal recitado heroico persiste todavía, notoriamente en Yugoslavia y entre los bereberes del norte de África. Narraciones de la caída de Troya y de los peregrinajes de Odiseo tuvieron que haberse recitado en numerosas ocasiones y en cada una de ellas de diferente manera. Según esto, Homero se nos presenta como uno de tantos rapsodas que improvisaban a partir de motivos tradicionales ante una audiencia inculta: «Afortunadamente, ciertos maestros del nuevo arte de escribir tuvieron la ocurrencia de poner en el papiro estas ejecuciones de un par de temas del repertorio». Ésta, en esencia, es la tesis propuesta recientemente por Albert B. Lord en *The Singer of Tales*.

Sin duda, las epopeyas homéricas contienen mucho de arcaico y mnemotécnico. Y es cierto que los pastores yugoslavos, delante de un magnetófono, han improvisado cantos de longitud prodigiosa. Aunque ¿qué nos dice esto de la composición de la *Ilíada*? Más o menos nada. La obra de Homero, como la conocemos, es arte de unidad intrincada y deslumbradora. Su diseño es hermético y deliberado. Se

encuentra al lado de la mejor poesía popular conocida y al mismo tiempo la diferencia salta a los ojos. En la *Ilíada* topamos con una inteligente concepción del hombre, articulada en todos los detalles, y no con un cuento de aventuras ilado automática o discursivamente. El comienzo de la acción mediante el tema indirecto de la cólera de Aquiles es arte de habilidad consumada. La estructura entera, con sus ecos internos y alternancias de tensión y descanso, sigue el drama particular del comienzo. Sólo el Canto X parece situarse aparte como una intrusión o adición tardía.

El mérito de *Homer and the Heroic Tradition*, del profesor Whitman, es haber insistido en esta verdad esencial. Expone que la *Ilíada* es la contrapartida literaria de la famosa simetría decorativa que caracteriza los vasos griegos del período que transcurre entre 850 y 700. Afirma que «el poema como un todo forma una gran estructura concéntrica». El esquema de Whitman es demasiado débil y pasa por alto el hecho de que la división del poema en 24 cantos es mera convención de editores muy posteriores. Pero el punto principal es sin duda válido: la *Ilíada* tiene un diseño de complejidad extrema y dominio formal. Que en él debieron empotrarse considerables fragmentos de poesía oral y tradicional es cierto; pero que la epopeya en su conjunto se compusiera y conservase sin ayuda de la escritura es poco probable.

¿Con qué tipo de escritura, sin embargo? Nuevamente, éste es un intrincado problema ante el que los eruditos no se ponen de acuerdo. La escritura jonia en que la *Ilíada* y la *Odisea* fueron transcritas no tuvo uso oficial hasta el siglo V a. de C. Muy poco sabemos de su historia anterior. Y esto lleva a Whitman a concluir que las epopeyas de Homero fueron escritas inicialmente en lo que se conoce por alfabeto ático antiguo y más tarde adaptado (lo que puede dar cuenta de ciertas extrañezas de nuestros textos actuales) El primer manuscrito puede datar de la segunda mitad del siglo VIII, «de la época, si no de la mano, del mismo Homero». Hace apenas treinta años una declaración de este jaez habría hecho reventar de risa a los eruditos.

No poseemos ninguna prueba que demuestre lo prematuro de un texto de tanta longitud y elaboración. Pero el alfabeto estaba disponible y el comercio con Fenicia pudo haber proporcionado el papiro necesario. Más aún: si tal manuscrito no existió jamás, ¿cómo explicar el hecho asombroso de que la *Ilíada* y la *Odisea* no contengan materiales ni lingüísticos ni narrativos que puedan datarse después de 700 a. de C.? La hipótesis de que dos epopeyas fueron memorizadas y transmitidas totalmente palabra por palabra hasta que pudieron ser transcritas en el siglo V es algo que, sencillamente, no puede sostenerse.

Permítaseme especular aquí, no como clasicista calificado, sino en calidad de lector que quiere aprehender el alma del poema. Me aventuro a afirmar que Homero fue el primer gran poeta de la literatura occidental porque fue el primero en comprender los infinitos recursos de la palabra escrita. En el sabor de la narración homérica, en su soberbia madeja, brilla el deleite de un intelecto que ha descubierto que no necesita confiar su creación a la frágil encomienda de la memoria. El áspero regolaje de la *Ilíada* y su constante equivocidad con la brevedad de la vida y la eternidad de la gloria reflejan al nuevo poeta y el sentimiento de orgullo de su propia supervivencia. En el comienzo de la poesía se encuentra la palabra, pero muy cerca del comienzo de la poesía de la magnitud de la *Ilíada* se encuentra la escritura.

Es muy posible que el «manuscrito homérico» original fuera algo único y que fuera conservado por el celo de un gremio de bardos (los Homéridas). Los restablecidos festivales panhelénicos del siglo VIII crearon un público para los «hijos de Homero». Estos rapsodas pudieron muy bien haber conservado la *Ilíada* y la *Odisea* en un reducido número de textos canónicos hasta su amplia publicación en la Atenas del siglo VI (lo que los eruditos llaman la revisión de Pisístrato).

No necesitamos creer que Homero fuera un hombre ilustrado. Pudo haber dictado a un escriba. Por cierto, me atrevería a asegurar que la antigua y persistente tradición de su ceguera está relacionada con este punto probable. Deseando ocultar a una época posterior y más crítica este defecto técnico del maestro, los Homéridas lo describieron ciego. Por encima de cualquier otra cosa, la *Ilíada* y la *Odisea* afirma que la vida de los hombres será reducida a polvo a menos que obtengan la inmortalidad mediante el canto de un poeta. ¿No se ve aquí la fe de un supremo artista que, por primera vez en la literatura occidental, tiene a su disposición la gloria de la palabra escrita, ya que no la capacidad de escribir directamente?

La mayoría de los recientes especialistas en Homero se ocupa casi exclusivamente de la *Ilíada*. Las excavaciones y los desciframientos parecen conducir a Troya más que a Ítaca. La *Odisea* no concuerda ni con las investigaciones de la tradición micénica ni con la hipótesis del estilo geométrico. Esto es revelador. Apunta a una convicción que muchos lectores han sostenido desde el comienzo. Las dos epopeyas son profundamente diferentes; en el tono, en la estructura formal y, aún más importante, en su concepción de la vida. La cuestión homérica, no obstante, va más allá de los problemas de autoría y texto. Debe dar con las relaciones literarias y psicológicas entre la *Ilíada* y la *Odisea*. ¿Qué ocurre cuando leemos la *Ilíada* con los ojos de Odiseo?

Los arqueólogos difieren respecto de la forma en que se constituyó la imagen del mundo de la *Ilíada*. Algunos dicen que las descripciones de batallas son realistas y que se advierten esfuerzos por poner al día detalles arcaicos (el elemento más saqueado es el del enorme escudo de Ayax, pieza de armamento que quedó fuera de uso en el siglo X). Otros ven el mundo de la Troya homérica como una «estructura visionaria» en que los elementos trasvasados de la Edad del Bronce al siglo VIII son conjuntados por fórmulas establecidas y convenciones del estilo heroico. No obstante, una cosa está clara: la *Ilíada* manifiesta una perspectiva específica de la condición humana. En ninguna otra obra de la literatura mundial, con la posible excepción de *Guerra y paz*, encontramos una imagen semejante del hombre. Tampoco ciertamente en la *Odisea*. El poeta de la *Ilíada* contempla la vida con aquellos ojos en blanco e incapaces de respuesta que nos observan desde las hendiduras de los almetes en los tempranos vasos griegos. Su visión es aterradora por su sobriedad, fría como el sol de invierno:

> «Por tanto, amigo, muere tú también. ¿Por qué te lamentas de este modo? Murió Patroclo, que tanto te aventajaba. ¿No ves cuán gallardo y alto de cuerpo soy yo, a quien engendró un padre ilustre y dio a luz una diosa? Pues también me aguardan la muerte y el hado cruel. Vendrá una mañana, una tarde o un mediodía en que alguien me quitará la vida en el combate, hiriéndome con la lanza o con una flecha despedida por el arco.»
>
> Así dijo. Desfallecieron las rodillas y el corazón del teucro, que, soltando la lanza, se sentó y tendió ambos brazos. Aquiles puso mano a la tajante espada e hirió a Licaón en la clavícula, junto al cuello: metióle dentro toda la hoja de dos filos, el troyano dio de ojos en el suelo y su sangre fluyó y mojó la tierra.
>
> *Ilíada*, XXI, trad. de Luis Segalá

El relato prosigue con calma inhumana. La tajante inmediatez de la visión del poeta nunca queda sacrificada a las exigencias del *pathos*. La verdad vital de la *Ilíada*, pese a su brusquedad o su ironía, prevalece sobre las oportunidades del sentimiento. Esto queda ilustrado de manera contundente en un momento culminante de la epopeya: el encuentro nocturno de Príamo y Aquiles. La quietud se impone en medio del trasiego. Mirándose el uno al otro, el desconsolado rey y el matador de hombres dan rienda suelta a sus pesares. La tristeza de ambos no tiene medida. Sin embargo, una vez han hablado se les despierta el hambre y se sientan ante un magnífico banquete. Pues, como Aquiles dice de Níobe: «Se acordó de comer cuando húbose cansado de llorar». Ningún otro poeta, ni siquiera Shakespeare, habría corri-

do el riesgo de una verdad tan humilde en un instante de solemnidad tan trágica. Pero esta magnífica clarividencia no deriva de la amarga resignación. La *Ilíada* no se lamenta del estado del hombre. Hay alegría en ella, la alegría que brilla en los «resplandecientes ojos antiguos» de los sabios del «Lapislázuli» de Yeats. El poeta se revela en el gusto por la acción física y la amanerada ferocidad del combate personal. Ve la vida iluminada por el fuego de una energía central e inextirpable. El aire parece vibrar en torno de los heroicos personajes, y la fuerza de su ser electriza la naturaleza. Los caballos de Aquiles lloran cuando cae el héroe. Hasta los objetos inanimados son endulzados por el exceso de vida. La copa de Néstor es tan palpablemente real que los arqueólogos afirman que hay que rescatarla con el pico en la mano tres mil años después de su uso.

La energía pura del ser invade la *Ilíada* como las olas del vinoso mar* y Homero se refocila con ello. Hasta en medio de la carnicería se encuentra la vida en su pleamar y bate y ruge con alborozo salvaje. Homero sabe y proclama que en el hombre hay algo que ama la guerra, que teme menos los horrores del combate que el aburrimiento.

En la esfera de Agamenón, Héctor y Aquiles, la guerra es la medida del hombre. En lo único para lo que ha sido adiestrado (ensombrecido por la muerte, Héctor se preocupa por lo que habrá de enseñar a su hijo el manejo de la lanza). Más allá de las sombras, sin embargo, brilla la luz del retorno de la aurora. En torno de las cenizas de Patroclo, los jefes griegos luchan, compiten, lanzan la jabalina en celebración de su fortaleza y vivacidad. Aquiles sabe que habrá de morir joven, pero Briseida, «la de hermosas mejillas», yace con él por la noche. La guerra y la mortandad hacen estragos, pero el núcleo queda en lugar elevado. Este núcleo es la afirmación de que los actos del cuerpo y el espíritu heroico son en sí mismos objetos de la belleza, que la fama es más fuerte que los terrores de la muerte, y que ninguna catástrofe, ni siquiera la caída de Troya, es definitiva. Pues más allá de las torres carbonizadas y el caos desnudo de la batalla se mece el apacible mar. Por todas partes saltan los delfines y los pastores se amodorran en la paz de las montañas. Los famosos símiles de Homero, en que compara éste o aquel momento de la batalla con cualquier escena de la vida pastoril o doméstica, hacen de aseguradores de la estabilidad definitiva. Ellos nos dicen que las olas batirán la costa cuando la ubicación de Troya se convierta en un recuerdo en disputa.

Específico y único retrato del hombre. Más veraz, dice John Cowper Powys, que el dado por ningún otro poeta: «Es lo más parecido a

* Célebre fórmula homérica. *(N. del T.)*

lo que nos ha ocurrido, nos ocurre y nos seguirá ocurriendo a todos nosotros desde los remotos comienzos de nuestra historia hasta el final de la vida humana». Y bien pudiera ser así; aunque la verdad de la *Ilíada* no es la de la *Odisea*.

A los «resplandecientes ojos antiguos» de la *Ilíada*, Odiseo opone una mirada irónica y vagabunda. La guerra épica ha quedado cortada en grandes y sólidos bloques; la historia del largo viaje al hogar es un telar de artimañas. Como el agua del mar que salpica en cada página, la visión del poema es rápida, cambiante, indagadora, propensa a extrañas superficies y repentinas profundidades. «Una novela», dijo T. E. Lawrence. Una maravilla de estructura y variedad, aunque de difícil captación focal. Las antiguas piras de lo heroico se han convertido en rescoldo y la simplicidad muscular de la vida que rodeaba Troya ha claudicado ante los modales de la ironía y las complicaciones. La obra era venerada por sus primitivos lectores, pero les dejaba preocupados. Los fragmentos papiriáceos de la *Ilíada* son mucho más numerosos que los de la *Odisea*.

La geografía del relato es un enigma. Parece incluir Grecia, Jonia, Creta, Licia, Sicilia occidental, Egipto y hasta un lugar de Mesopotamia. A veces es a las claras una geografía de la imaginación, saturada, al igual que los mapas medievales, de bestias fabulosas y vientos que soplan en cada una de las cuatro esquinas. Ciertos elementos de la *Odisea* corresponden con el declive del feudalismo micénico (el hecho de que las sociedades que aparecen sean analfabetas, la vaga condición de la dignidad real en Ítaca, la extraña economía de los pertrechos ajuarescos de Penélope). Pero otros aspectos del poema parecen reflejar los valores de las nuevas ciudades-Estado en el momento de emerger en el muy tardío siglo VIII. Lo que hay de cultura micénica en la *Odisea*, no obstante, parece proceder de aquellas avanzadas colonias de Micenas que durante tanto tiempo sobrevivieron en Asia Menor. Pues lo que no se deja de apreciar en la *Odisea* es su regusto oriental.

Es probable que el poeta conociera la babilónica epopeya de Gilgamés. Y que hay ecos de antiguos mitos africanos y asiáticos en la crónica del vagabundo Odiseo es casi cierto. Tómese uno de los temas más obsesivos de la *Odisea*. Evocado de entre los muertos, Tiresias profetiza a Odiseo que le aguarda otro viaje tras llegar a Ítaca:

> toma un manejable remo y camina hasta que llegues a aquellos hombres que nunca vieron el mar, ni comen manjares sazonados con sal, ni conocen las naves de encarnadas proas, ni tienen noticias de los manejables remos que son como las alas de los buques. Para ello te daré una señal muy manifiesta, que no te pasará inadvertida. Cuando encontrares otro caminante y

te dijera que llevas un aventador sobre el gallardo hombro, clava en tierra el manejable remo...

Odisea, XI, trad. de Luis Segalá

¿Dónde está esa tierra sin sal y qué significa la confusión entre remo y aventador? No lo sabemos. Pero en su notable estudio *Genèse de l'Odyssée*, el antropólogo francés Gabriel Germain ha demostrado que el tenor del mito está profundamente exento de elemento griego. Para dar con el motivo de un reino de tierra firme en que los hombres no conocen ni la sal ni los barcos hemos de detenernos en el legendario mundo preislámico del norte de África.

Dante supo de la profecía de Tiresias por mediación de Séneca (pues no tenía conocimiento directo de la *Odisea* homérica). Y le dio un macabro significado cristiano. Convirtiendo a Odiseo en hombre fáustico, avaro de vida y ciencia oculta, le hizo emprender su último y fatal recorrido más allá de Gibraltar (*Infierno*, XXVI). El fantasma del marinero, sin embargo, no permanecería tranquilo. Escapó de la maldición a fin de tomar formas incontables en la literatura y el arte occidentales. La mayoría de esas formas –incluso las proporcionadas en nuestro tiempo por Joyce y Kazantzakis– está ya implícita en el primer Odiseo. Los personajes de la *Ilíada* son de una simplicidad riquísima y se mueven a la luz del día. El héroe de la *Odisea* es esquivo como el fuego. Ha gozado de una descendencia incluso más variforme y fascinadora que la de un Aquiles o un Héctor, y eso precisamente porque su aventura inicial comprende áreas de pensamiento y experiencia que no podían ni imaginar aquellos broncíneos guerreros que contendían en Troya.

Por dos veces por lo menos, los vientos que conducen a Odiseo soplan de Arabia. Cuando llega hasta Nausicaa parece proceder de *Las mil y una noches*. El episodio entero no es sino un cuento de hadas oriental. El afligido vagabundo es arrojado por el mar. Poderes invisibles lo guían al palacio real y allí pone al descubierto su verdadero esplendor. Parte cargado de riquezas y cae en un sueño mágico. Entrelazado con este romance de mendigos y califas se encuentra el tema del amor despuntante de una muchacha por un hombre mucho mayor. De nuevo advertimos el condimento de algo que tiene poco que ver con la sensibilidad griega clásica. Presagia las novelas bizantinas del período alejandrino.

Véase la única relación completamente explorada de la *Odisea*, la camaradería entre Atenea y Odiseo. La diosa y el héroe se complacen en los virtuosismos del engaño. Se mienten mutuamente en alegre competencia por la mayor falsía. Comercian y regatean como camba-

lacheros de Damasco y procuran estafarse lo que pueden con verdadera voluntad de latrocinio. Más de dos mil años antes de la Beatriz y el Benedicto de Shakespeare Homero ya sabía que entre un hombre y una mujer puede haber intereses intelectuales tanto como sentimentales. En un momento determinado la diosa está a punto de declararse vencida. Su amable burla puede muy bien proceder de Shaw:

> Muy astuto y falaz ha de ser quien te lleve ventaja en ardides, aun cuando dios sea el que salga a tu encuentro.
>
> Temerario y artero, incansable en ardides, ¿no puedes ni siquiera en tu patria dar fin a tamañas mentiras ni a los falsos relatos que siempre han sido tu gozo? Mas no se hable más de ello, pues somos los dos muy versados en astucias, pues si tu entre todos los hombres despuntas ya en consejos o hablando, yo, entre los dioses, destaco en prudencia y astucia.
>
> *Odisea*, XIII, trad. de Fernando Gutiérrez

Una vez más nos encontramos a considerable distancia del tono y enfoque de la *Ilíada*. Las peleas y concupiscencias de los Olímpicos son, a menudo, satirizadas en la *Ilíada*. Pero con mucha mayor frecuencia son vistas las deidades en calidad de fuerzas destructoras, malignas y azarosas o bien favorecedoras de los hombres, según su capricho. En ningún lugar encontramos la amistad astuta, divertida y profundamente femenina que enlaza a Atenea y Odiseo. El sabor es oriental.

La idea de que la *Odisea* está anclada de algún modo en el mundo del Mediterráneo oriental no es nueva. En 1658, un erudito de Oxford, Zachary Bogan, publicó un libro titulado *Homerus Hebraizon*; poco más tarde, otro erudito griego declaró que ambas epopeyas habían sido escritas por el rey Salomón. La erudición moderna es más prudente; pero Victor Bérard ha defendido una *Odisea* fenicia, y Joyce, con característica perspicacia, hizo de su Ulises un judío.

Pero si la *Ilíada* y la *Odisea* difieren tan notablemente en tono y en concepción de la conducta humana, ¿qué es lo que relaciona ambas?

Whitman entiende que el cambio «dilatado y evidente» ocurrido entre la composición de las dos epopeyas corresponde a un cambio de estilo en la cerámica griega. En contraste con el estilo geométrico, el protoático es «animada, abierta y claramente orientalizado». El pintor de vasos protoáticos afronta su motivo como si fuera una serie de episodios fluidos, tal como ocurre en la *Odisea*. Hemos abandonado ya el mundo rígido y concéntrico de la *Ilíada*. Muchos eruditos han rechazado de plano toda la tesis de Whitman arguyendo que la poesía y la cerámica no tienen punto de comparación. Pero Whitman ha hecho una observación impresionante. La apariencia física de los

personajes de la *Ilíada* está estilizada. El epíteto descriptivo es una fórmula convencional; así, las mujeres son casi invariablemente «de níveos brazos». En la *Odisea* aparecen también tonos relativos a la carne; Odiseo está tostado por el sol y la piel de Penélope es como marfil tallado. Ese mismo cambio se encuentra en la decoración de vasos.

Las dos obras no sólo pueden haberse escrito en momentos diferentes, sino también en diferentes lugares. El profesor Denys Page insiste en que sus vocabularios son tan distintos que no se les puede asignar la misma ubicación. La *Ilíada* puede haberse compuesto en Ática; la *Odisea* en Jonia, incluso en Sicilia (como dice Robert Graves). Esta tesis ha perdido crédito. La crítica señala que una epopeya que describe un territorio en pie de guerra debe usar necesariamente un vocabulario distinto del que en gran parte es relativo a la navegación. Sin embargo, cuesta creer que se trata del mismo paisaje. El Homero de la *Odisea* parece haber comprobado con sus propios ojos ciertos emplazamientos y actividades que el poeta de la *Ilíada* parecía sólo haber imaginado.

Los lectores de Homero que son escritores o militares suelen rechazar la idea de una autoría única. Samuel Butler y Robert Graves distinguen en la *Odisea* una mano femenina que se encarga de destejer el enredo de la acción. John Cowper Powys afirma que los dos poemas «tuvieron autores u originales diferentes» y que hay «un abismo histórico de trescientos o cuatrocientos años entre ellos». T. E. Lawrence caracterizó al poeta de la *Odisea* como «un grande aunque acrítico lector de la *Ilíada*», y dedujo que no debía de tener mucho de soldado experto. Al parecer nos encontramos ante dos intelectos de cualidad opuesta.

Considérese la imagen que sacamos de la *Ilíada* cuando la vemos a través de la *Odisea*. Es enormemente compleja. Aproximémonos al Canto VIII, cuando Demódoco, el aedo, canta la caída de la ciudad de Príamo en presencia del ignorado Odiseo. Es uno de los grandes momentos de enfoque dividido en toda la literatura (recuerda la interpretación de una tonada de *Las bodas de Fígaro* en la última escena de *Don Giovanni*). Para los que escuchan al bardo ciego, las disputas entre Agamenón y Aquiles están muy lejanas. Poseen la muda radiación de la leyenda. Para Odiseo están insoportablemente cercanas. Se cubre con la capa y se echa a llorar. Su posición es ambigua, pues está tanto dentro como fuera de lo que de Troya se canta. Oyendo que se habla de él, sabe que ha penetrado en el reino de lo legendario y lo muerto. Pero es también un hombre vivo que quiere regresar a Ítaca. Así, contempla la guerra de Troya con trágico recuerdo y al mismo tiempo con rechazo. Éste es el punto clave. En la *Odisea* hay

una crítica de los valores arcaicos de la *Ilíada* a la luz de las nuevas energías y las nuevas percepciones.

Esta crítica está dramáticamente expuesta en el breve diálogo entre Odiseo y la sombra de Aquiles:

> «Aquiles, hijo de Peleo, el más excelente de los aqueos, he venido en busca de un vaticinio de Tiresias, por si me revelaba algún plan para poder llegar a la escarpada Ítaca; que aún no he llegado cerca de Acaya, ni he desembarcado en mi tierra, sino que tengo desgracias continuamente. En cambio, Aquiles, ningún hombre es más feliz que tú, ni de los de antes ni de los que vengan, pues antes, cuando vivo, te honrábamos los argivos al igual que a los dioses, y ahora de nuevo imperas poderosamente sobre los muertos aquí abajo. Con que no te entristezcas de haber muerto, Aquiles.»
>
> Así hablé y él, respondiéndome, dijo:
>
> «No intentes consolarme de la muerte, noble Odiseo. Preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres, de los muertos».
>
> *Odisea*, XI, trad. de J. L. Calvo

El Aquiles de la *Ilíada* no habría dicho esto, ni siquiera muerto. Su humor es agriamente pesimista y se queja de la predestinada inminencia de su muerte. Pero nunca rechaza la excelencia ni la necesidad del ideal heroico. De haberlo hecho así, habría habido paz ante los muros de Troya. Ese Aquiles que prefiere estar vivo como esclavo de un pobre a ser rey de los muertos inmortales lanza un interrogante sobre el verdadero motor de la *Ilíada*.

Aunque es concebible, no parece probable que el mismo poeta pudiera articular ambas concepciones de la vida. No encuentro en la literatura ningún otro ejemplo de un escritor que cree dos obras maestras unidas y separadas por esa mezcla de reverencia y duda irónica con que la *Odisea* parece mirar a la *Ilíada*. Y sin embargo, una única voz parece estar hablando por entre las diferencias de técnica narrativa y punto de vista. Ciertas glorias de la *Ilíada* sólo son visibles en el espejo de la *Odisea*. Cuando Aquiles se lamenta por Patroclo, es comparado a un padre que se queja de la muerte de su hijo recién casado. El exacto reverso de este símil expresa el regocijo de Odiseo cuando ve la tierra luego de la destrucción de su balsa. Ambos símiles, en cambio, están destinados a unirse en el reconocimiento que hace Penélope del héroe. Eslabones sutiles aunque tenaces relacionan ambos poemas. ¿Cómo reconciliar el sentido del contraste con el de la unidad?

Creo que el Homero que conocemos, el poeta que continúa dando forma a las principales constantes de la imaginación occidental, fue el

compilador de la *Ilíada* y el autor de la *Odisea*. Conjuntó y ordenó las fragmentarias leyendas bélicas de la tradición micénica. Tuvo la perspicacia de agruparlas en torno del motivo dramático y unificador de la cólera de Aquiles. Manipuló el material antiguo y las leyendas populares con respeto profundo. En algunas ocasiones no entendería del todo el lenguaje ni las circunstancias técnicas de una acción tan remota. Pero prefirió conservar lo oscuro a improvisar al respecto. Captó las austeras simetrías inherentes al modo arcaico de narrar y vio la vida a través de los ojos desapacibles y relampagueantes de la batalla. Frente a la intensidad breve de la poesía oral, hizo asequible para nosotros la nueva elaboración de la forma escrita. El compilador de la *Ilíada* como los hombres que amañaron y juntaron la epopeya del Pentateuco, fue un editor de genio; pero el oro y el bronce se prueban en el crisol.

Supongo que acabaría su cometido con las primeras luces de la madurez. La *Ilíada* tiene la fe de la juventud. Pero mientras se enriquecía en experiencia y sensibilidad, la concepción de la *Ilíada* pudo haberle parecido incompleta. Puede concebírsele inmediatamente como viajero y observador constante. «Cruzó y observó los mares», dice T. E. Lawrence. Particularmente, yo aseguraría que las complejas y orientalizadas civilizaciones del Mediterráneo del Este le fueron conocidas. La parte del Oriente sufre en la *Ilíada* el amodorramiento de una antigua leyenda. Es material tradicional que hay que remontar al comercio de la Edad del Bronce. El Oriente de la *Odisea* es más moderno, está observado con más inmediatez.

En el atardecer de su vida, este infatigable viajero pudo haber regresado al mundo de la *Ilíada* a fin de comparar su imagen de la conducta humana con su experiencia particular. De esta comparación, con su delicado equilibrio entre respeto y crítica, acaso surgiera la *Odisea*. Con intuición maravillosa, Homero eligió como protagonista la figura de la leyenda troyana que más cerca estaba de la «modernidad». Ya en la *Ilíada* significaba Odiseo una transición de las simplicidades de lo heroico a una vida intelectual más escéptica, más inquieta, más cauta en las convicciones. Como Odiseo, Homero abandonó los incipientes y rudimentarios valores inherentes al mundo de Aquiles. Cuando compuso la *Odisea*, contemplaba la *Ilíada* a una distancia espiritual: con nostalgia y duda sonriente.

La relación de Homero concuerda con los pocos hechos de que hemos podido disponer. La *Odisea* es más reciente que la *Ilíada*, pero no mucho a mi juicio. La segunda se mantiene viva en la primera. Las dos epopeyas expresan juicios de la condición del hombre que difieren considerablemente. Pero hay una relación de habilidad artesanal que se encuentra en ambas. Detrás de cada una se encuentran restos

remotos y parcialmente mal comprendidos del pasado micénico; en la *Ilíada* se parecen más a pequeños intrusos. En la *Odisea*, por otro lado, chisporrotean las primeras luces del alba del futuro socrático. El puente tendido entre Troya e Ítaca puede consistir perfectamente en la vida personal de un poeta y editor incomparable.

Nunca lo sabremos del todo. Pero la *Ilíada* y la *Odisea* quedan en calidad de hechos indiscutibles. Y aunque hay infinidad de libros con los que los hombres han regido su vida, yo me pregunto si existe alguno que pueda, con mayor fuerza que los poemas homéricos, hacernos comprender las relaciones del hombre con el tiempo y con el necesario trago de la muerte, que es parte de nuestra condición.

El libro

La larga e intrincada comunión entre la lengua inglesa y la Biblia continúa. Empezó hace mil años. Hacia el 950, el clérigo Aldred escribió una paráfrasis anglosajona en el dialecto de Northumbria entre las líneas del texto latino de los magníficos evangelios de Lindisfarne* –un suntuoso manuscrito escrito hacia el año 700–. Es el primer fragmento de traducción al inglés que ha llegado hasta nosotros. A finales del siglo X, apareció en Wessex la primera traducción independiente de los evangelios al inglés. En este tosco intento se percibe en parte la cadencia que iba a dar forma al lenguaje: «Nu ic asende mine aengel beforan thinre ansyne».**

Para el año 1000, Aelfric, arzobispo de Canterbury, había traducido ya una parte considerable del Antiguo Testamento.

Tras una larga interrupción, la conquista normanda produjo nuevos avances. La tarea no se reanudó sino en 1250, aproximadamente, y lo hizo únicamente con el salterio. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIV, en un salmo en prosa atribuido a un tal Richard Rolle, se da un paso adelante: *«Have mercy of me, God, for man trad me, al day the fyghtygne troublede me... In God I schal prevse my wordes, in God I hopede».* («Apiádate de mí, Dios, porque el hombre se aprovecha de mí, todo el día los combates me perturban... En Dios deposito mis preocupaciones, en Dios espero.») La lengua se hallaba ya en el umbral de la necesaria elocuencia.

* Los evangelios de Lindisfarne son una versión de los evangelios manuscrita a finales del siglo VII por un monje llamado Eadfrith que fue obispo de Lindisfarne en 698. En el siglo X, Aldred, alcalde de Cherter le Street, tradujo del latín estos evangelios, realizando una versión literal al inglés antiguo e intercalándola en forma de glosa entre las líneas del original. *(N. del T.)*

** El objeto de este capítulo es mostrar, referido al inglés, la evolución del significado (fondo) en relación con el despliegue de la lengua (forma). El aspecto formal se ha presentado aquí transcribiendo literalmente las citas del autor, mientras que las versiones españolas se incluyen para ilustrar los significados. *(N. del T.)*

Entre 1382 y 1383, John Wyclif completó su traducción de la Biblia al inglés. El texto utilizado se encontraba, de acuerdo con los cánones modernos, corrupto, ya que era una versión tardía y no erudita de la Vulgata. Además, existían evidentes discrepancias de estilo entre el trabajo de Wyclif y el de sus colaboradores. Sin embargo, la Biblia revisada de Wyclif de 1400 es la primera de las grandes Escrituras en inglés. Pese a todos sus arcaísmos, podemos acudir a ella con la sensación de reconocerla. Este es un pasaje de Isaías (35: 5-6): *«Thanne the iyen of blynde men schulen be openyd, and the eeris of deef men schulen be opyn. Thanne a crokid man schal skippe as an hert, and the tunge of doumbe men schal be openyd; for whi watris ben brokun out in desert, and stremes in wildirnesse».* («Entonces se despegarán los ojos de los ciegos, y las orejas de los sordos se abrirán. Entonces saltará el cojo como ciervo, y la lengua del mudo lanzará gritos de júbilo. Pues serán alumbradas en el desierto aguas, y torrentes en la estepa...»)*

La traducción canónica realizará una soberbia mejora: *«and the tongue of the dumb sing»* («y la lengua del mudo cantará»). Pero al sustituir *«crokid man schal skippe»* («el hombre encorvado brincará») por *«lame man leaping»* («el hombre cojo que salta»), la versión de Wyclif parece más aventajada.

Entre Wyclif y la Biblia de 1611 llegó la invención de la imprenta y el genio de un hombre que, más que ningún otro, puso su sello al desarrollo del inglés. Entre 1454 y 1500, se publicaron en diferentes imprentas unas 125 ediciones de la Vulgata en latín. Un siglo después de que Wyclif hubiera fijado su texto, la mayor parte de él se encontraba disponible en forma impresa en la obra de Caxton titulada *Golden Legend* (1483). Y en 1516, Erasmo de Rotterdam abogó por la lectura de las Escrituras en la propia lengua común de los individuos particulares, pues tal era su derecho: «Deseo que el labrador pueda cantar algunas de sus partes junto al arado, que el tejedor lo haga junto a su lanzadera, y que el viajero pueda engañar con su relato la fatiga de su viaje». William Tyndale iba a hacerlo realidad para quienes hablaban inglés. Trabajando sometido al extremado peligro y persecución de los agentes católicos, Tyndale tradujo algunos de los libros del Antiguo Testamento y todos los del Nuevo. De este modo, el primer Nuevo Testamento impreso en inglés fue publicado en Worms en 1525. Once años después, Tyndale lo pagó con la vida; fue quemado en la hoguera después de haber sido traicionado por uno de sus allegados y entregado a manos de los españoles. Pero su labor ya estaba hecha, y alteró de forma persistente la sensibilidad de la mente inglesa y la cadencia del lenguaje.

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Jesús Moya, *op. cit. (N. del T.)*

La Biblia de Tyndale es el primero de los textos eruditos ingleses: el Antiguo Testamento está basado en el hebreo, y el Nuevo Testamento es una traducción del griego que sigue la publicada por Erasmo en 1516 y 1522. Pero es algo más. Más incluso que Shakespeare, Tyndale moldeó las formas rectoras del estilo inglés. La Biblia inglesa moderna es, en gran medida, una mera modificación de su obra. El sesenta por ciento del texto de la traducción canónica alcanzó su forma final en Tyndale. De las 287 palabras del Sermón de la Montaña que tiene la versión del rey Jacobo (es decir, la traducción canónica), 242 son de Tyndale. Y su esplendor ha sido duradero:

> *No man can serve two masters. For either he shall hate the one and love the other: or else he shall lean to the one and despise the other: ye cannot serve God and mammon. Therefore, I say unto you, be not careful for your life, what ye shall eat, or what ye shall drink, nor yet for your body, what ye shall put on. Is not the life more worth than meat, and the body more of value than raiment? Behold the fowls of the air: for they sow not, neither reap, nor yet carry into the barns: and yet your heavenly father feedeth them.*

> [Ningún hombre puede servir a dos señores; porque aborrecerá a uno y amará al otro; o bien se entregará a uno y despreciará al otro. No podéis servir a Dios y al Dinero.
>
> Por eso os digo: No andéis preocupados por vuestra vida, qué comeréis, ni por vuestro cuerpo, con qué os vestiréis. ¿No vale más la vida que el alimento, y el cuerpo más que el vestido? Mirad las aves del cielo: no siembran, ni cosechan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta.]*

El estilo de Tyndale es más sobrio y enérgico que el de sus contemporáneos. Allí donde el rey Jacobo modifica a Tyndale, lo hace, por lo general, para añadir: *«Come unto me all ye that labour and are laden»*, («Venid a mí todos los que laboráis y estáis cargados») escribe Tyndale, *«and I will ease you»* («y yo os aliviaré»). La traducción canónica dice: *«Come unto me all ye that are heavy laden, and I will give you rest»*. («Venid a mí todos los que lleváis pesadas cargas, y yo os daré descanso.») El ritmo es más imponente, pero la secuencia es menos exacta: *«easing»* («aliviar») se ciñe con mayor justeza a *«laden»* («cargado»).

Tyndale fija los usos básicos de la traducción bíblica al inglés. Modifica el inglés allí donde el hebreo o el griego utilizan una fórmula única y repetida. Lucas, por ejemplo, siempre dice algo que Tyndale vierte minuciosamente como *«it came to pass»* («vino a suceder»).

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Manuel Revuelta, *op. cit. (N. del T.)*

Pero Tyndale también tradujo esta fórmula narrativa por *«it happened»* («ocurrió»), *«it fortuned»* («quiso la fortuna»), *«it chanced»* («se dio la casualidad»), *«it followed»* («resultó»). En Mateo 18:33, el griego utiliza una única palabra (el verbo *ele-eo*). Tyndale utiliza dos: *«Thou shouldest have had* compassion *on thy fellow, even as I had* pity *on thee»*. («Tú debiste haber tenido *compasión* de tu compañero, del mismo modo que yo tuve *piedad* de ti.») El gusto de Tyndale por la inversión tosca –*«brought they»* («trajeron ellos»), *«went Jesus»* («fue Jesús»)– probablemente refleje la influencia del alemán luterano. Pero en otras partes extrae abundantes significados de las palabras de origen latino o francés, de lo cual es famoso ejemplo el uso de *«to minister»* («atender») allí donde *«to serve»* («servir») habría sido igualmente válido. De hecho, Shakespeare pudo haber sacado de Tyndale su táctica de realizar agudas yuxtaposiciones entre las palabras monosilábicas anglosajonas y los leviatanes de influencia latina *(«the multitudinous seas incarnadine, making the green one red»* («¡[antes esta mano] arrebolará el mar innumerable, volviendo rojo lo verde!»).*

Con Tyndale, la Biblia inglesa alcanza la más bien paradójica gloria de ser más elocuente que algunas de las versiones hebreas y que la mayoría de los originales griegos. Allí donde la traslación menoscaba un texto, traduce; allá donde supera al original manteniéndose leal a él, transfigura.

Entre 1535 y 1536, Miles Coverdale publicó una Biblia inglesa basada principalmente en Tyndale, con lecturas adicionales de la Vulgata y del alemán. Dado que Tyndale no terminó el Antiguo Testamento, la Biblia de Coverdale es, desde un punto de vista estricto, la primera Biblia inglesa dada completa a la imprenta. Aunque se apoya notablemente en el genio de Tyndale, la versión de Coverdale es menos radical en su teología. Además, los eruditos están de acuerdo en que la facilidad y la fluidez del estilo de Coverdale dio a la Biblia del rey Jacobo muchos de sus amplios ritmos. Coverdale actúa como un puente entre la pauta austera de Tyndale y la plenitud de la traducción canónica. En Hebreos 1:8 (un ejemplo que debo, como gran parte de este resumen, a la obra de sir Frederic Kenyon, *Our Bible*

* Esta frase de Macbeth, acto II, escena 2, versos 57-60, es célebre por haber dado serios quebraderos de cabeza a los traductores de todas las lenguas. Luís Astrana Marín traduce así (Colección Austral, 1940): «¡Mis manos encarnadarían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!». Ángel-Luis Pujante (Austral Summa, 1999) prefiere una versión más sobria: «No, antes esta mano arrebolará el mar innumerable, volviendo rojas las aguas». Dado que esta traducción, pese a eludir el brusco neologismo «encarnadarían», pierde la contraposición rojo/verde del original, he combinado aquí ambas fuentes. *(N. del T.)*

and the Ancient Manuscripts), Tyndale traduce: «*But unto the sonne he sayth: God thy seate shall be for ever and ever. The cepter of thy kyngdom is a right cepter*» («Pero del hijo dijo: Dios, tu trono será para siempre. El cetro del reino es un cetro de equidad»). Coverdale dice «endureth *for ever and ever*» («durará para siempre») y conserva toda la frase. En consecuencia, la forma parece ensancharse y hacerse más ceremoniosa.

Entre Coverdale y el rey Jacobo se dieron algunos pasos, cortos pero notables: la gran Biblia escrita entre 1539 y 1541 (en la que, en esencia, Coverdale utiliza un mejor texto de la Vulgata); la famosa Biblia de Ginebra, publicada por los calvinistas ingleses en 1560 y 1576, cuyos extractos sirvieron a los soldados de Cromwell como Biblia de bolsillo; la Biblia de Bishop, una revisión oficial de la gran Biblia, publicada en 1568; y la Biblia de Douai, que los católicos ingleses publicaron en Francia en 1582 y 1609 (y sobre la cual juró su cargo el presidente Kennedy). De todas éstas, las Biblias de Ginebra y de Douai fueron las que más contribuyeron a la traducción canónica. En el pasaje de los Hebreos, por ejemplo, la Biblia de Ginebra sustituye *seat* («asiento») por *throne* («trono») y hace del *right cepter* («cetro de equidad») un *sceptre of righteousness* («un cetro de justicia»). De la exagerada latinización de la Biblia de Douai deriva la Biblia del rey Jacobo algunos de sus sonoros términos técnicos y eclesiásticos. Sin embargo, la Biblia de 1611 es esencialmente una revisión de la de Tyndale y Coverdale. Para 1535, la labor principal ya se había realizado.

Debemos tener esto en cuenta cuando nos aproximemos a la traducción canónica. Su lenguaje no es realmente el de los eruditos ni el de los clérigos de la época de Jacobo I de Inglaterra que la compilaron. Es ligeramente arcaico, como si los transcriptores hubieran deseado dar a las Escrituras una extraña elevación. Al mismo tiempo, sin embargo, se produjo en una época en que la lengua inglesa conocía una excelencia y una vitalidad singulares. Allí donde los transcriptores de los años 1604 a 1611 deciden mejorar a sus predecesores, lo hacen con el instrumento de Spenser, Hooker, Sidney, Florio, Shakespeare, Jonson, Bacon y Donne.

La Biblia del rey Jacobo es la única cosa grande de este mundo que haya hecho jamás un comité. Dividida en 6 paneles –2 en Westminster, 2 en Oxford y 2 en Cambridge–, el texto final contó con la colaboración de unos 50 lingüistas y teólogos. Entre ellos destacan algunos nombres: Lancelot Andrewes, Richard Thomson (renombrado tanto por su condición de lingüista como por la de bebedor), Thomas Holland y Richard Brett, célebres por conocer el árabe, el hebreo y el arameo. Existen muchas razones que sustentan la supremacía de la

traducción canónica: el avance en la interpretación de los significados hebreos y griegos; la pluralidad de juicio concentrada en cada palabra; la tradición de los textos ingleses anteriores. Y a pesar de ello, es mucho lo que en la Biblia del rey Jacobo nos sigue pareciendo maravilloso. Uno se maravilla siempre de nuevo ante el acierto de las frases y la ecuanimidad del tono, que resulta particularmente sorprendente teniendo en cuenta el gran número de transcriptores implicados. Es verdaderamente como si hubieran hablado con lenguas de fuego.

Ninguna otra obra ha desempeñado un papel comparable en la definición de los hábitos de sentimiento e imaginación en el mundo de habla inglesa. Ninguna otra ha hecho tanto para arraigar en la sensibilidad inglesa los usos lingüísticos que de modo capital percibimos como propios de la lengua. Dondequiera que la prosa inglesa muestre una excelencia natural, ya sea en Swift, en George Eliot o en Lincoln, resuena en su interior la regia simplicidad, la alternancia del anglosajón y el latín, la imaginería gráfica y el ritmo narrativo de la Biblia del rey Jacobo. La mera supervivencia de la Biblia de 1611 y de un diccionario permitiría que la lengua inglesa eludiese cualquier peligro mortal.

Pero hemos de recordar dos hechos. Desde el punto de vista filológico, el texto en el que se basa la traducción canónica es primitivo. El Códice Alejandrino llegó a Inglaterra tan sólo dieciséis años después de la publicación de la Biblia del rey Jacobo. Muy pronto, los límites de la conciencia histórica retrocedieron hasta los del siglo IV. El descubrimiento del Códice Vaticano y del Códice del Sinaí hizo posible la fijación de un texto bíblico muy superior a cualquier cosa que hubieran podido imaginar los contemporáneos de Jacobo I de Inglaterra. En segundo lugar, el lenguaje poético y deliberadamente arcaico de la traducción canónica implicaba que la obra, por la fuerza del tiempo, habría de distanciarse cada vez más del habla corriente. De este modo, la necesidad de una futura revisión se hallaba implícita en el genio mismo de la Biblia del rey Jacobo. El hecho sorprendente no estriba en que esas revisiones hayan debido hacerse, sino en que ninguna de ellas haya desafiado la supremacía de la traducción canónica.

En 1729 y 1768, aparecieron en Inglaterra dos nuevas traducciones. En 1833, Rodolphus Dickinson publicó en Boston una versión estadounidense. Se la recuerda, con una cierta falta de caridad, por su traducción de Lucas 1:41: «*And it happened, that when Elizabeth heard the salutation of Mary, the embryo was joyfully agitated*». («Y sucedió que, al oír Isabel el saludo de María, el embrión se agitó con gozo.») La Biblia de Noah Webster, publicada el mismo año, era más sólida,

y los eruditos modernos han conservado cierto número de sus interpretaciones.

Pero la verdadera historia de la traducción bíblica moderna comienza con el Nuevo Testamento Revisado de 1881, al que siguió en 1901 la versión normalizada estadounidense. El texto griego que subyace a estas revisiones difiere en casi seis mil interpretaciones del que tuvieron a su alcance los teólogos de la época de Jacobo I. De estas diferencias, aproximadamente la cuarta parte conlleva una modificación del significado. Tras el cambio de siglo, otras tres traducciones requieren mención: la de James Moffatt (1913), la Biblia de monseñor Ronald Knox (1945), y la versión normalizada revisada de 1946. Sin embargo, apenas se había publicado esta última cuando el descubrimiento de los pergaminos del Mar Muerto se convirtió en una espectacular prueba de que los eruditos bíblicos tendrían que seguir encarando nuevos problemas y oportunidades.

Hoy tenemos ante nosotros la última respuesta a estos problemas. Es el Nuevo Testamento de la Nueva Biblia Inglesa (NBI). Esta Biblia es obra de un eminente grupo de clérigos y eruditos ingleses y escoceses que trabajaron en común a partir de enero de 1948. Emprendida desde una perspectiva protestante no sectaria, y publicada conjuntamente por las prensas universitarias de Oxford y Cambridge, la NBI se propone proporcionar «una traducción fiel del mejor texto griego disponible, vertiéndolo al lenguaje actual de nuestra propia época; una traducción capaz de recoger los avances de los últimos conocimientos bíblicos». No se trata de «una nueva revisión de la traducción canónica, sino de una auténtica nueva traducción» en la que se utilizan los giros del inglés contemporáneo. A diferencia de los revisores de 1881, los traductores actuales, al igual que sus predecesores de los tiempos de Jacobo I, no se han esforzado en verter del mismo modo en todas partes una misma palabra griega. Su objetivo constante es la fluidez, la claridad y la precisión de la interpretación. ¿Hasta qué punto se ha logrado?

Sólo existe una manera de averiguarlo: debemos tomar ciertos pasajes de la NBI, colocarlos junto a las traducciones previas, en particular junto a la traducción canónica, y compararlos. Es un método bastante pedestre, pero no hay otro. En primer lugar, me fijaré en tres pasajes que sean ilustrativos por el hecho de que estemos familiarizados con el poder de su belleza poética, y a continuación me centraré en dos que presenten dificultades de comprensión.

Esta es la versión que da la Biblia del rey Jacobo de Mateo 26:38-41:

> *Then saith he unto them, My soul is exceeding sorrowful, even unto death: tarry ye here, and watch with me.*

And he went a little further, and fell on his face, and prayed, saying, O my Father, if it be possible, let this cup pass from me: nevertheless not as I wil, but as thou wilt.

And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep, and saith unto Peter, What, could ye not watch with me one hour?

Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak.

[Entonces les dice: «Mi alma está triste hasta el punto de morir; quedaos aquí y velad conmigo». Y adelantándose un poco, cayó rostro en tierra, y suplicaba así: «Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como quieras tú». Viene entonces donde los discípulos y los encuentra dormidos; y dice a Pedro: «¿Conque no habéis podido velar una hora conmigo? Velad y orad, para que no caigáis en tentación; que el espíritu está pronto, pero la carne es débil».]*

Knox cambia el texto para ajustarse más estrechamente a la Vulgata y para destacar los valores católicos. The *cup* («copa») se convierte en *chalice* («cáliz»), y la gramática de *Christ* («Cristo») –«*only as thy will is, not as mine is*» («sólo según tu voluntad, no según la mía»)– es estrictamente latina (*non sicut ego volo, sed sicut tu*).

Veamos ahora la NBI:

«My heart is ready to break with grief. Stop here, and stay awake with me.» He went on a little, fell on his face in prayer, and said, «My Father, if it is possible, let this cup pass me by. Yet not as I will, but as thou wilt.» He came to the disciples and found them asleep; and he said to Peter, «What! Could none of you stay awake with me one hour? Stay awake, and pray that you may be spared the test. The spirit is willing, but the flesh is weak.»

[«Mi corazón está a punto de romperse de dolor. Paraos aquí, y permaneced despiertos conmigo». Se adelantó un poco, cayó sobre su rostro, orando, y dijo: «Padre mío, si es posible, que esta copa pase de mí. Pero no sea como yo quiera, sino como quieras tú». Fue donde los discípulos y los encontró dormidos; y dijo a Pedro: «¡Qué! ¿Ninguno de vosotros ha podido velar conmigo una hora? Permaneced despiertos y rogad para que se os dispense de la prueba. El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil».]

En este ejemplo, la Biblia del rey Jacobo se lleva la palma. El alma triste «hasta el punto de morir» es muy superior a la versión moderna, tanto en gravedad como en significado. «Paraos» y «que esta copa pase de mí» son simples coloquialismos. «Permaneced despiertos»

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Manuel Revuelta, *op. cit. (N. del T.)*

está algo más próximo del texto original, pero «velad» tiene una connotación de vigilancia más intensa en la hora del peligro supremo. Y sin duda, «tentación» es una traducción mejor que «prueba» (la palabra griega *peirasmos*, permite ambas equivalencias).

Consideremos el siguiente pasaje de Lucas 21:25-28; primero según la traducción canónica:

> *And there shall be signs in the sun, and in the moon, and in the stars; and upon the earth distress of nations, with perplexity; the sea and the waves roaring;*
> *Men's hearts failing them for fear, and for looking after those things which are coming on the earth: for the powers of heaven shall be shaken.*
> *And then shall they see the Son of man coming in a cloud with power and great glory.*
> *And when these things begin to come to pass, then look up, and lift up your heads, for your redemption draweth nigh.*

> [Habrá señales en el sol, en la luna y en las estrellas; y en la tierra, angustia de las gentes, perplejas por el estruendo del mar y de las olas, muriéndose los hombres de terror y de ansiedad por las cosas que vendrán sobre el mundo; porque las fuerzas de los cielos serán sacudidas. Y entonces verán venir al Hijo del hombre en una nube con gran poder y gloria. Cuando empiecen a suceder estas cosas, cobrad ánimo y levantad la cabeza, porque se acerca vuestra [redención].]*

La traducción de Knox se diferencia sensiblemente: *«men's hearts will be dried up with fear* [...] *the very powers of heaven will rock* [...] *lift up your heads; it means that the time draws near for your deliverance»* («los corazones de los hombres se detendrán por el miedo [...] las fuerzas mismas del cielo se estremecerán [...] levantad la cabeza: significa que se acerca el instante de vuestra salvación»).

Y ahora la NBI:

> *Portents will appear in sun, moon, and stars. On earth nations will stand helpless, not knowing which way to turn from the roar and surge of the sea; men will faint with terror at the thought of all that is coming upon the world; for the celestial powers will be shaken. And then they will see the Son of Man coming on a cloud with great power and glory. When all this begins to happen, stand upright and hold your heads high, because your liberation is near.*

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Marciano Villanueva, *op. cit.* Por razones obvias en lo que sigue, se ha cambiado la última palabra –«liberación» en el original– por redención. *(N. del T.)*

[Aparecerán portentos en el sol, la luna y las estrellas. En la tierra, las naciones quedarán indefensas, sin saber qué camino tomar por el estruendo y el oleaje del mar; los hombres se desmayarán de terror ante el pensamiento de todo lo que se cierne sobre el mundo; porque las potencias celestiales serán sacudidas. Y entonces verán al Hijo del hombre venir sobre una nube con gran poder y gloria. Cuando todo esto empiece a suceder, erguíos y mantened las cabezas altas, porque vuestra liberación está cerca.]

Aquí la versión nueva tiene ventajas claras. Como la de Knox, presenta la profecía de Cristo como algo más seguro que condicional (*will* en lugar de *shall*) y posee un apropiado ritmo rápido, como si la expectación estuviera pintando el acontecimiento en el horizonte mismo. Por otra parte, la expresión *«Faint with terror»* («se desmayarán de terror») es un tanto victoriana, y pienso que la traducción de Knox –*«the very powers of heaven will rock»* («las mismas fuerzas del cielo se estremecerán»; *virtutes caelorum movebuntur*) es la más gráfica de las tres. Pero el verdadero problema radica en la última frase. Se proponen tres traducciones: *«redemption»* («redención»), *«deliverance»* («salvación») y *«liberation»* («liberación»). ¿Cuál será la correcta? La palabra griega (*apolutroo*) puede equivaler a cualquiera de ellas. La Vulgata opta por *redemptio* («redención»). ¿Se refiere Jesús a una salvación respecto del poder de Roma, a la redención espiritual, o a ambas cosas? No tengo los suficientes conocimientos eruditos ni teológicos para juzgarlo; pero «salvación» me parece la mejor traducción, pues permite, con mayor propiedad que «liberación», tanto el énfasis laico como el transcendental.

El Apocalipsis es un texto famoso por exigir una traducción imaginativa. Así interpretaron el Apocalipsis (6:12-13) los eruditos de la época de Jacobo I:

[...] and, lo, there was a great earthquake; and the sun became black as sackcloth of hair, and the moon became as blood;
And the stars of heaven fell unto the earth, even as a fig tree casteth her untimely figs, when she is shaken of a mighty wind.

[(...) se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre, y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera suelta sus higos verdes al ser sacudida por un viento fuerte.]*

Moffatt simplifica hasta dejar la metáfora del sol en un simple *«sackcloth»* («paño»), y las estrellas caen como *«unripe figs»* («higos

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Andrés Ibañez, *op. cit. (N. del T.)*

verdes») cuando el árbol se ve sacudido por un *«gale»* («temporal»). Sin embargo, presenta como *«full»* («llena») a la luna roja (siguiendo a la Vulgata). La NBI aún simplifica más:

> *And there was a violent earthquake; the sun turned black as a funeral pall and the moon all red as blood; the stars in the sky fell to the earth, like figs shaken down by a gale.*

> [Y se produjo un violento terremoto; el sol se volvió negro como un velo mortuorio y la luna enteramente roja como la sangre; las estrellas del cielo cayeron a tierra, como higos sacudidos por un temporal.]

Me doy cuenta de que ésta es una versión más clara; pero pierde la visión precisa del original. El Apocalipsis estaba siendo imaginado a través de los ojos de un hombre familiarizado con las tormentas de arena del desierto y con los gruesos paños de crin tejida, un hombre familiarizado también con la pérdida de higos verdes cuando el viento del desierto arrecia. La cualidad esencial del Apocalipsis es su sencilla presentación de lo transcendente. En este pasaje, la NBI parece perder sabor.

Permítanme concluir examinando dos ejemplos que ofrecen algunas claves de significado. En la primera epístola a los Corintios 7:39, Pablo declara que una viuda queda «at liberty to be married to whom she will; only in the Lord» –traducción canónica– («en libertad para casarse con quien quiera; pero sólo en el Señor»). ¿Qué significa esto exactamente? Knox no nos sirve de ayuda: «so long as she marries in the Lord» («mientras se case en el Señor»). Moffatt procede de forma audaz: «only, it must be a Christian» («únicamente ha de ser cristiana»). Se basa, presumiblemente, en la segunda epístola a los Corintios 6:14: «Be ye not unequally yoked together with unbelievers» («No unciros en yugo desigual con los infieles»). La NBI interpreta: «provided the marriage is within the Lord's fellowship» («a condición de que el matrimonio se encuentre dentro del círculo del Señor»). Esto me parece más ingenioso: transmite el espíritu del mandamiento sin traicionar su letra.

Por último, fijémonos en la conclusión del capítulo 3 de la epístola a los Filipenses en la Biblia del rey Jacobo:

> *for our conversation is in heaven; from whence also we look for the Saviour, the Lord Jesus Christ;*
>
> *Who shall change our vile body, that it may be fashioned like unto his glorious body, according to the working whereby he is able even to subdue all things unto himself.*

[ya que nuestra conversación está en el cielo; de donde también esperamos al Salvador, el Señor Jesucristo;

El cual cambiará nuestro vil cuerpo, que puede ser moldeado en un cuerpo glorioso como el suyo, merced al proceso que le capacita para someter a sí todas las cosas.]

El lenguaje arcaico –*conversation* («conversación»)– y la nudosa sintaxis dan al texto un ritmo pesado. Knox simplifica y traduce de este modo: *«our true home in heaven»* («nuestro verdadero hogar en el cielo») y vierte *configuratum corpori claritatis* como *«the image of his glorified body»* («a imagen de su cuerpo glorificado»). Ahora la NBI:

We, by contrast, are citizens of heaven, and from heaven we expect our deliverer to come, the Lord Jesus Christ. He will transfigure the body belonging to our humble state, and give it a form like that of his own resplendent body, by the very power which enables him to make all things subject to himself.

[Pero nosotros somos ciudadanos del cielo, de donde esperamos como Salvador al Señor Jesucristo, el cual transfigurará este miserable cuerpo nuestro en un cuerpo glorioso como el suyo, en virtud del poder que tiene de someter a sí todas las cosas.]*

Esta traducción peca quizá de un ligero exceso de vitalidad, y uno lamenta la pérdida de *vile body* («vil cuerpo»). Sin embargo, *will transfigure* («transfigurará») se adecua bellamente al caso, y el punto crucial que representa *politeuma* se resuelve: implica efectivamente *citizenship* («ciudadanía»). Ni la voz de Knox –*home* («hogar»)– ni la pintoresca *colony of heaven* («colonia celestial») de Moffatt se acercan tanto.

Para emitir un juicio a modo de tanteo, diría que el Nuevo Testamento de la Nueva Biblia Inglesa es por lo general preferible al de Moffatt, muchas de cuyas traducciones son bastante personales. Carece en gran medida del acierto estilístico de Knox, pero es, desde luego, mucho más fiable, puesto que puede ir más allá de lo establecido por la Vulgata, que es frecuentemente dudoso. Y en lo que se refiere al estudio del texto griego y de sus matices lingüísticos, la NBI es actualmente la versión más autorizada de que disponemos. Además, su fluidez, sus coloquialismos y su determinación de ampliar el significado mediante paráfrasis permiten una narrativa más lucida. Tal como afirma el prefacio, ésta es realmente una traducción para quie-

* *Biblia de Jerusalén*, traducción de Antonio María Artola, *op. cit. (N. del T.)*

nes no hayan podido adquirir con anterioridad alguna familiaridad con la Biblia.

Al mismo tiempo, cabe dudar que la NBI consiga hacerse por sus propios méritos un sitio similar al que, de forma predominante, conserva aún la traducción canónica. Al estar basada por entero en el habla corriente, la NBI resulta con frecuencia sosa. Utiliza demasiadas palabras que tienen significado en el momento presente pero que, pienso, no adquirirán resonancia futura. A menudo, su modernidad superficial irrita: *«liberal-minded»* («de mentalidad liberal»), *«my friends»* («amigos míos») –por *«brethren»* («hermanos»)–, *«loophole»* («pretexto»), *«frustration»* («frustración») –en el sentido psicológico actual–, *«environment»* («entorno») –con un matiz psicosociológico)–, *«pack our baggage»* («recojamos nuestras cosas»), *«affairs»* («asuntos») –para referirse a hechos o a actos–. Sucede que el inglés, tal como se habla actualmente en Inglaterra, se encuentra en un estado bastante simple y disminuido. Hay más propiedad, pero poco sabor. Y sin embargo, los traductores de la NBI no se mostraron inclinados a recurrir a la riqueza y brío del inglés de Estados Unidos, en el que con frecuencia habrían encontrado equivalentes modernos y vigorosos para los usos propios de la época del rey Jacobo I. El resultado es que el estilo de la NBI adolece de una irritante mezcla de remilgos y coloquialismos.

No obstante, tomada en su conjunto, esta nueva traducción es un buen logro. No se me ocurre que pueda tenerse nada mejor junto a la Biblia del rey Jacobo para comprobar el sentido del texto griego o para disolver los puntos oscuros creados por el lenguaje arcaico y la enrevesada sintaxis de los teólogos de aquella época. La NBI es un paje lúcido y erudito que sostiene el manto de su majestuoso antepasado y que, tirando discreta y ocasionalmente de él, muestra el camino correcto.

Shakespeare: cuarto centenario

Éstas son las palabras con que queremos rendirle homenaje. Buscamos una nueva celebración y encontramos eco. La maestría de Shakespeare forma parte de la médula de nuestra lengua. Las formas vitales que ha creado dan voz a nuestras necesidades interiores. A veces nos sorprendemos con deseos llenos de dulce melancolía como si fuéramos Romeos de soportal; nos volvemos celosos con los versos de Otelo; hacemos de nuestros problemas enigmas de Hamlet; los ancianos se encabritan y chochean como Lear. Shakespeare es compartido propugnáculo de nuestras emociones. Ha visto las cosas por nosotros con tanta exactitud, con tanta variedad...; ha templado el laúd de la conciencia con tanta experiencia humana; ha asentado sus vivencias y sentimientos con tanta autoridad –y hecho de sus palabras no sólo un espejo de la verdad sino también la forma vital e inagotable de ésta– que nos tropezamos con su voz en todos los recovecos de nuestra sensibilidad. Hasta nuestras risas y lamentos nos pertenecen sólo parcialmente; pues las encontramos con su sello allí donde las dejó.

Así, quienquiera que desee añadir algo de valor al estrépito de las conmemoraciones y afirme «¡cuán noble su razón, qué infinitas sus facultades, qué expresivo y admirable en la forma y el movimiento!», se limitará a estar citando.

El atisbo de un poder que sobrepasa lo racional tienta la idea que tenemos de él. Buscamos la medida de Shakespeare y nos falta el aliento. Un rapto de invención y un recurso técnico que abarca el jardín de Belmont iluminado por la luna, Lear sobre la agitada rotundidad de la tierra, el canto del gallo danés en la aurora purgatoria y los cambios marinos a cinco brazas de la costa de Bohemia ponen en entredicho nuestra concepción de las dotes humanas. Un instrumento que pudiera dar cuenta, con equivalencia y timbre igual, de las ácidas intrigas de Yago y los silencios de Cordelia, el desparpajo de Falstaff

y los agudos cascabeleos de Ariel parecería ser límite de sí mismo. Los críticos honrados consigo mismos saben lo que Casio dice para ellos:

> ¡Claro, hombre! Él se pasea por el angosto mundo
> como un coloso, y nosotros, hombres sin lustre,
> caminamos bajo sus recias piernas y miramos alrededor
> para acabar en una tumba deshonrosa.

No siempre fue así. Ben Jonson, en quien la justicia luchaba con la rivalidad, grabó el primer y perdurable epitafio: «No fue hombre de una época, sino de todos los tiempos». Y sin embargo, afirmó con no menos convicción que «Shakespeare carecía de arte» y que habría hecho bien en borrar un millar de sus versos. Dryden reverenciaba el «alma amplia» de Shakespeare, pero no lo tenía por incomparable; prefería a Jonson, Beaumont o Fletcher. Para Milton, el talento shakespeariano era silvestre y sin educación; se negaba a colocarlo al lado de Sófocles. En el Shakespeare que editó, Pope encontró grandes virtudes, pero también defectos «casi igual de grandes».

Este sentido de equilibrio entre lo genial y lo inseguro entre lo bello y lo manchado, da al juicio de Samuel Johnson su circunspecta pero confidencial fortaleza: «Shakespeare, con sus excelencias, tiene defectos suficientes para oscurecer y dejar atrás cualquier mérito. Yo los mostraré en la proporción en que me vayan apareciendo, sin envidiosa malignidad ni veneración supersticiosa». Para Johnson, Shakespeare era un escritor muy grande, en algunos momentos insuperable. Pero su mérito no era, en esencia, diferente del de cualquier otro poeta; la gloria no le pertenecía con exclusividad. Crítico y dramaturgo podían encontrarse al mismo nivel.

Es romántico el concepto de la trascendencia y del genio tan extraordinario que exige metáforas de poder sobrenatural. Anima el impaciente éxtasis de la crítica de Lamb y Coleridge: «Combínese todo –ingenio, sutileza, fantasía, profundidad, imaginación y susceptibilidad moral y física para lo placentero– y déjese que el objeto de la mixtura sea un hombre universal; y obtendremos –¡profecía arrogante!, pues debemos decir que tenemos– un Shakespeare». Keats preguntaba si se podía concebir un ser superior cuando se paraba mientes en Shakespeare, aun encontrando en él debilidad o nulidad, y contestaba de manera negativa. Agregaba, repitiendo a Hazlitt, que «Shakespeare es suficiente», que su profundidad bastaba a los trabajos y los días del hombre.

El tono moderno es menos generoso. Provoca mero embeleso. Pero nuestro estribillo esencial procede de Coleridge. No podemos

mirar a Shakespeare de igual a igual; la crítica literaria y erudita y el actor y el empresario teatral no son sino mariposas de luz que merodean en torno de sus grandes llamas. Aquellos que amenazaran la talla de Shakespeare lo harían con visible nerviosismo. Había un rasgo de bufonería inquietante en las subversiones de Shaw, en sus aspiraciones de ponerse a la altura o desaprobar los dramas shakespearianos. T. S. Eliot tiene austeras reservas; Hamlet es para él un fracaso artístico, y Shakespeare en conjunto carece de sustancia metafísica. El alegato, empero, acaba en homenaje: Shakespeare y Dante se reparten la literatura occidental. No hay un tercero. El único ataque moderno que niega la grandeza de Shakespeare, que ve su obra como si hubiera sido continua y ciegamente sobrevalorada, es el de Tolstoi. Aun así, es un ataque que no procede de lo literario, sino del alejado terreno del moralismo anarquista.

La universalidad del homenaje hace difícil decir algo nuevo. Una marea incesante de comentarios y ediciones –haría falta una estantería de buen tamaño para contener todo cuanto se ha dicho sobre él en 1964– nos sume en los riesgos y ventajas de la impresión bisoña. No podemos compartir ya la serena inocencia de Jorge III cuando confiaba a Fanny Burney que había leído a Shakespeare y que lo encontraba «lleno de majaderías». Comenzamos por el contrario con antecedentes llenos de reverencia, con el presupuesto de que su obra contiene *grandeur* y fascinación únicas.

Lo que la filología y la crítica han hecho desde las pirotecnias y odas corales de 1864 es confirmar nuestra admiración. Sabemos un poco más de la fuente y naturaleza de su preeminencia, y también de los medios generales que intervinieron en los arrequives particulares de su arte. Si nuestro juicio conduce todavía a la duda frecuente (y hoy sabemos más de Shakespeare que de muchas otras figuras isabelinas) es porque se mueve con mayor seguridad.

Shakespeare fue maravillosamente afortunado en su época. En Inglaterra, el período que media entre 1580 y 1640 representó una constelación especial de energías emocionales e intelectuales. Aunque la nueva sociedad mercantil y el nuevo Estado centralizado fueron cobrando paulatino auge tras la caída del feudalismo, los antiguos y cerrados modelos del sentir medieval, con su imaginería y su alegorismo, con sus imágenes profundas y sutiles de un mundo anatómico, estaban vivos todavía. La inquietud erudita de E. K. Chambers, Tillyard y Hardin Craig nos ha enseñado lo que debe el dinamismo del drama isabelino a la supervivencia de los valores medievales y populares; que la combinación característica de farsa y tragedia pertenecían a un precedente medieval, como también la suposición de que el mundo natural

de tempestades y yermos, de portentosos cometas y estrellas rutilantes, afectaban manifiestamente a la vida de los hombres.

Cuando Lorenzo dice a Jessica, en *El mercader de Venecia*, que no hay orbe en el cielo «que en su movimiento no cante como un ángel», la precisa doctrina de la música de las esferas y la profunda inferencia de la armonía cósmica y animada vuelven a sus antiguas fuentes a través de la Edad Media y las leyendas medievales de Pitágoras. Cuando las fuerzas de la liberación avanzan revestidas de ramas y hojas hacia Dusinane, castillo del mal en tierra anieblada, aprehendemos detrás de la acción de *Macbeth*, aunque muy oscuramente, una vieja forma de ritual, de combate anual entre la estéril oscuridad del invierno y la llegada de la primavera. En la danza morisca o en la danza de los enmascarados cornúpetas de las aldeas isabelinas tales formas tenían su vida futura. Una tradición coherente cohesiona toda la imagen isabelina del mundo, una imagen que abarca desde la piedra insensible hasta la estrella que fulgura. Proporciona un eje firme al individualismo y la entusiasta turbulencia de la escena isabelina.

Sin embargo, al mismo tiempo las «nuevas Indias» de las matemáticas y la astronomía, de la física de Galileo y la navegación en torno del globo transformaban el mapa de la vida, la sensibilidad y las emociones a una velocidad fantástica. La inclinación heroica de la tragedia isabelina, la representación de la voluntad y la ambición en toda su extensión encarnan las premuras de la conquista intelectual. El espíritu isabelino está aturdido ante el nuevo día que despunta. Y a la zaga de Marlowe, los dramaturgos intuían lo que electrizaba el aire.

En *La comedia de las equivocaciones*, con su referencia a los «brujos de Laponia», Shakespeare daba cuenta de su interés por experiencias tales como los viajes de Giles Fletcher a la Rusia ártica. Si el «pobre Tomasín» del *Rey Lear* se alimenta de «ratoncillos, ratas y otras pequeñas alimañas», muy bien puede ser a consecuencia de que la dieta de los marineros de Hawkins era ésa después de su desastrosa expulsión de las Antillas. Las palabras de Ulises en *Troilo y Cressida* echan mano perentoria del movimiento planetario según Copérnico y Galileo:

> Y por ello, el sol, glorioso planeta,
> se encuentra entronado en noble eminencia
> y circundado en mitad de los otros.

Con lo que Shakespeare sensibilizaría tanto lo medieval como lo moderno, tanto los intrincados abismos de la tradición como los avances inmediatos del intelecto. Gran parte de sus dispositivos primerizos y convenciones prematuras nos informa de este impulso si-

multáneo. Puede conjurar igualmente al fantasma del padre de Hamlet y a las Tres Brujas de un filón, una realidad brujesca y sobrenatural que tan notoria presencia seguía teniendo en la Inglaterra jacobita. Aunque tales presencias eran, en la frase ambigua y profunda de Hamlet, «cuestionables». Shakespeare podía jugar los instintos especulativos del empirismo baconiano en contra de la autoridad arcaica de un mundo endemoniado. Su afirmación de lo sobrenatural es, sin embargo, experimental, al igual que la riqueza de su tratamiento dramático procede de la incertidumbre.

Fue un breve ensalmo de equilibrio creativo entre dos mundos, entre dos modalidades de conciencia. Después de 1640, los hallazgos de Bacon, Descartes y Newton volvieron irrecuperable el orden antiguo. «El desastre», escribió Yeats, «comenzó a fines del siglo XVII, cuando el hombre se volvió pasivo ante una naturaleza mecanizada.»

Shakespeare también fue afortunado en lo que respecta a teatro y público. A pesar de la importante obra de los modernos historiadores sociales y de Alfred Harbage, aún no sabemos lo que deberíamos saber respecto del carácter preciso de ese público. La advertencia marxista de que no se podrá saber del auge y profusión del drama isabelino sin analizar la estructura social y económica de público y escenario ha sido admitida, pero sólo parcialmente puesta en práctica. Incuestionablemente, el genio de Shakespeare, así como la relación de ese genio con un vasto público, forman parte de la historia de la preinflación. Casi todos los desposeídos eran capaces, de vez en cuando, de pagar un penique para entrar en el foso del Globo; apenas rebasaba el precio de una pinta de cerveza. Cuando el moderno mercantilismo conoció su florecimiento en pleno siglo XVIII, el precio de una novela habría bastado para alimentar a una familia durante toda una quincena. Así, el teatro de Shakespeare gozaba de ventajas económicas y sociales de excepción. Aristócratas y mercaderes, hombres principales y ganapanes, abogados y mercenarios se sentaban en el mismo banco o en revuelta proximidad a cielo descubierto. Ningún otro teatro conocido por nosotros ha encontrado una respuesta social tan amplia.

Para retener a tal público frente a las distracciones o incomodidades de los titiriteros o los chaparrones, el teatro isabelino tenía que moverse a niveles varios de significado y disfrute. No podía, como el teatro de Racine, establecer un código de conducta único y riguroso. En las mismas escenas de *Hamlet* u *Otelo*, el relampagueo arcano de las meditaciones o los juegos de palabras, aun azuzando el ingenio de las minorías, cortesanas o eruditas, está sosteniendo una intriga y una acción tan múltiples que bastan para excitar al analfabeto. La grandeza humana del drama shakespeariano, su hincapié básico en una concepción tragicómica de la vida, refleja los múltiples instintos y exigencias de su

variado público. Tan pronto se trasladó el teatro a un lugar cerrado, a un medio cortesano y donde era necesaria la iluminación artificial, tan pronto arrojó de la escena la creciente fuerza del puritanismo a la clase media urbana, perdió su soberbia liberalidad. «El elevado camino de la vida», que dijera Coleridge, tuvo que buscar consonancia con otras sensibilidades. G. E. Bentley ha demostrado de qué modo tan significador difiere el teatro jacobita y carolino del genio popular del isabelino. Las últimas obras de Shakespeare mismo manifiestan esta sofisticación del arte. Su momento fue muy oportuno.

Lo que es cierto, principalmente, respecto de la situación del lenguaje. Así como la sensibilidad isabelina sacaba su tono del conflicto y conjunción de los valores medievales y renacentistas, así el idioma inglés de finales del siglo XVI y pleno XVII acopló con coherencia sin par herencia e innovación. La cadencia radical del lenguaje, su fibra verbal y sus contundentes solemnidades procedían de la Edad Media y de Caxton. La Versión Autorizada de la Biblia, con su recurso deliberado a John Wyclif y los giros peculiares del siglo XIV, caracteriza la conciencia isabelina y jacobita de la vieja tradición; pero también pone de manifiesto la resolución de enriquecer esa tradición, de hacerla más dócil mediante la importación de recursos clásicos y europeos. Son éstos los que inundan el vocabulario isabelino y le dotan de su fantástica riqueza expresiva.

Los isabelinos echaron mano del griego y del latín, la Vulgata europea, y de las lenguas de los nuevos mundos, como ocurría en los puertos españoles. Cogieron el español *brisa* e hicieron *breeze*; se apropiaron de *indigo* en Portugal y de *gong* en Malaca. Cuando un personaje trágico isabelino confiesa que va a emprender una *forlorn hope* («aventura desesperada»), está procediendo a la distorsión del holandés *verloren hoop* («destacamento militar») que hombres como Sidney y Ben Jonson habían oído durante su participación en las guerras de los Países Bajos. No obstante, en lo que se cebó el Renacimiento fue en el griego y el latín; aquí estaba el oro viejo con el que forjar el verdadero *mettle* («temple») de los espíritus libres (como se introduce en el idioma alrededor de 1580, queda en la palabra una ambigüedad y resonancia delicadas). En este punto, al usar las formas griegas y latinas, gran parte del vocabulario de la política y la ciencia, del arte y la metafísica arriban por vez primera al teatro.

El oído de Spenser y Marlowe hizo del verso inglés un medio ideal de congruencia lingüística. Ellos fueron quienes adoptaron la música y la unidad que emparejan anglosajón y latín. Este artificio, con sus formidables medios de tensión y resonancia, es una de las claves del estilo de Shakespeare. Lo fue forjando gradualmente. Cuando compuso el *Enrique IV* lo tenía ya perfeccionado:

Puedes sobre el elevado y vertiginoso mástil
cerrar los ojos de grumete y mecer su cerebro
en la cuna de la ola impetuosa y ruda
y ante la visita de los vientos...

Pero el lenguaje es algo más que la concurrencia de intercambios racionales y emocionales. Mantiene siempre una relación recíproca y vital con las coordenadas de la sociedad. La Inglaterra isabelina estaba todavía en estrecho y natural contacto con la vida rural; incluso en las ciudades, las modalidades técnicas de producción e intercambio tenían esencialmente un carácter local y personal. Un hombre sabía siempre de dónde procedía el pan que comía y de qué manera se cocía; de qué manera se fabricaban sus botas y se cosían sus vestidos. En un solo día de camino podía ver el conjunto del *cuerpo político* (de por sí metáfora de cohesión orgánica), desde el palacio y los tribunales hasta los aledaños lindantes con el campo. Lo que significa que las palabras que este hombre utilizaba poseían inmediatez y concreción. Sabía de lo que hablaba por experiencia propia, y los nombres de las cosas contenían la viveza sutil de aquello que había tocado con la mano.

En el inglés de Shakespeare, el vocabulario del carretero y del marinero, del soldado y del boticario, del leguleyo y de la comadrona tienen peso y precisión específicos. Cada uno incorpora una realidad vista y sentida de cerca. Se ha advertido a menudo que Shakespeare usa más palabras que ningún otro poeta y con mayor justeza sensorial. Pero lo que importa es que las veinte mil palabras de que dispuso nos dan una muestra casi total del mundo isabelino. Apenas queda fuera de su alcance un área de acción o de pensamiento; apenas hay algo que fuera demasiado remoto, demasiado especializado para su empleo concreto y dramático. La concreción, una y otra vez, encaminaba al intelecto a la vida real y los trabajos manuales. Así, como ha hecho notar Dover Wilson, las feroces laceraciones de Hamlet y su madre en la escena del dormitorio:

Sólo para vivir
en el hediondo sudor de un lecho grasiento
encenagado en corrupción, acariciarse y fornicar
en una inmunda zahúrda.

están basadas en un conjunto de términos técnicos aunque triviales tomados de la tintura de la lana. Shakespeare, hijo de un comerciante de lanas, había visto lana embebida *(enseamed)* en manteca de cerdo. De aquí la zahúrda, y la conciencia característica, capital para el significado del juego, de que de artesa a tálamo fornicario hay apenas un paso.

Hoy en día, el medio millón de palabras disponibles en el inglés medio satisface cada vez menos las necesidades de una sociedad enfebrecida y tecnológica. Donde no cae en mero lugar común, nuestro empleo se hace cada vez más especializado. La jerga de las masas de la ciudad moderna es extraña a los nombres de las piedras y las flores, así como a la fabricación del pan que come. Nos comunicamos, sí, pero nuestra manera de hacerlo, por ser abstracta y de segunda mano, no alcanza ninguna comunión.

Esta vívida inmediatez del idioma y la capacidad del individuo de mantener contacto natural con el todo de la condición social son cruciales para la dramaturgia shakespeariana. Así como Newton y Leibniz estuvieron entre los últimos que aprehendieron el entero espectro de las ciencias naturales y experimentaron en el interior del conocimiento como en una unidad compleja, así Shakespeare se nos figura el último en enmarcar en el verbo poético una visión total de los actos humanos, una *summa mundi*. Después de 1640 se resquebrajó la primitiva solidez. En esto, como en todas partes, al hombre le llegó la hora.

No obstante, una vez reconocemos la coincidencia vital del talento individual de los dramaturgos isabelinos y las oportunidades abiertas por las circunstancias económica, psicológica y lingüística, queda el hecho indiscutible de la supremacía de Shakespeare. Es más grande que Marlowe y Jonson; mucho más grande que Webster, Ford y Tourneur. ¿De qué manera?

Por su deseo de satisfacer esta pregunta, los lectores modernos y su admiración particular se diferencian sobremanera de los románticos y los victorianos. Hazlitt centró su análisis en los «hombres y las mujeres» de Shakespeare, en la creación de «seres de carne y hueso»; los victorianos destacaban su «tratamiento magistral de la sabiduría humana» y escogían sus piezas teatrales para que fueran guía del intelecto y centón de las pasiones. En contraste con esto, el organizador del lenguaje que hace de pivote de la crítica moderna no es otro que Shakespeare. En *How Many Children Had Lady Macbeth?* (1933), el conocido ensayo de L. C. Knights, se suma y promueve el nuevo enfoque.

Las obras de Shakespeare consisten en palabras escogidas y dispuestas para fines poéticos y dramáticos muy específicos. Esas palabras son nuestra única evidencia. Hablar de un Hamlet anterior, evocar a Falstaff en el magro crepúsculo de su vida es vulgar desperdicio de palabras. Ningún personaje es «real» en sentido estricto. Existe dentro del conjunto de la obra y ese conjunto no es sino un amaño particular de palabras. Una disposición distinta –diferente orden de

imágenes o de retórica– daría lugar a un personaje y a un significado dramáticos muy otros. Una verdadera lectura de Shakespeare, sin embargo (y directores escénicos y actores son, ciertamente, lectores que leen en voz alta), significa respuesta de delicadeza suprema, de suprema comprensión, al texto que tenemos delante.

¿Qué brota de una lectura en estas condiciones?

Más que cualquier otro intelecto humano de que tengamos noticia, Shakespeare hizo uso del idioma en una situación de posibilidad total. Lo que quiere decir que la gran mayoría de hombres hacen uso del idioma de forma esencialmente irreflexiva y utilitaria; toman las palabras y les dan un significado fijo y único. Abordan el léxico como si sus posibilidades pudieran agotarse en un diccionario de bolsillo de uso manual y primario. Con la educación y la complicación de nuestras necesidades emocionales a través de la literatura nos hemos dado cuenta de la estructura polifónica de la lengua, de la multiplicidad de sus direcciones e implicaciones, multiplicidad a veces contradictoria, latente en los términos individuales, en su ubicación e intensidad. Y nos mantenemos alerta frente al hecho de que ni siquiera la proposición más formal y rudimentaria es unívoca.

En Shakespeare esta clarividencia, esta respuesta magistral a la suma de todos los valores y significados potenciales, alcanza una intensidad que sobrepasa la norma. (En puridad puede hacerse la pregunta de si Shakespeare no poseería un área del córtex, en que se cree están localizadas las funciones lingüísticas, más rica y económicamente nutrida que los demás seres.) Cuando hace uso de una palabra o de un conjunto de éstas, Shakespeare dispensa no sólo una gobernada actividad que desvirtúa las acepciones y variantes elaboradas en los diccionarios: parece también atender sigilosamente, acechar, merodear el núcleo de cada término, ausculta la totalidad de sus bemoles y sostenidos, tronidos y frufrúes, connotaciones y ecos. La analogía fehaciente sería cierta sutileza y agudeza extremas para el oído musical. Para Shakespeare, más que para ningún otro poeta, la palabra individual era un núcleo rodeado de un campo de energías complejas.

Esto conduce a lo inconsciente, a la oscura zona primaria donde el lenguaje humano emerge de un «prevocabulario» hecho de estímulos o identificaciones biológicas y somáticas. En Shakespeare, las palabras afloran a la superficie a menudo con toda la carga de esta asociación preconsciente; las raíces de las mismas no han sido arrancadas de la zona de negrura. Aunque el sentido shakespeariano de la posibilidad total también se extiende hacia delante, muchas de sus palabras no pueden encasillarse en un significado único. Se balancean como un péndulo que oscilara y con ello abarcara un extenso tracto de sinónimos y afines. A veces una palabra sombrea, mediante retruécano

o sugerencia sonora, el área de definiciones nuevas. En parte, esta acción vibratoria se debe al instantáneo empleo que hizo Shakespeare del vocabulario isabelino, al hecho de que antes de Dryden y el *Dictionary* de Johnson las definiciones y la sintaxis fueran sobradamente fluidas.

Leer a Shakespeare es entrar en contacto con un medio verbal de riqueza sin par y exactitud inigualable; con una manera de exponer que no es, como en el caso del hombre ordinario, la autolimitación a los patrones de significación fijos y convencionales, sino la persistente vehiculación de energía de pensamiento y sensación múltiple y creadora. Nosotros hablamos como si nuestras palabras fueran el rollo de una pianola; Shakespeare como si las suyas hubieran sido la partitura de toda una orquesta.

La prueba está en el estudio conjunto de las obras teatrales y poemas. Quiero poner un par de ejemplos.

En el acto I de *Hamlet*, cierto número de palabras clave debe el poder de llamar y retener nuestra atención al hecho de que Shakespeare hiciera explícita la fuerza enterrada en la etimología. Detrás del sentido primero perdura una profunda resonancia. En la relación de Horacio, *disasters* implica el caos o destrucción material de las estrellas, anticipo que prepara la confesión de Hamlet de que para él el firmamento tachonado de estrellas se ha convertido en una «demente y pestífera congregación de miasmas». En la referencia de Horacio a los espíritus *extravagant*, la etimología –«errante»– modula alusiones a excesos trágicos y desmesurados que estuvieron en uso en 1590. Asimismo, la raíz y las alusiones organizan el uso gráfico que hace Horacio de *confine* en el verso siguiente. *Confine* es tanto confín como lugar de confinamiento (y varios matices intermedios de restricción permanecen en activo en la imagen); el Fantasma se ha extraviado de su confinamiento desesperanzado y toda la extravagancia de la vida sensual pesa sobre su alma. Obsérvese la autotraición de Claudio cuando condesciende a una *obsequious sorrow* («pesar obsequioso»), donde *obsequious* porta la fuerza concreta de su etimología latina («obsequias») junto con su sentido más moderno de oropel, de gesto vacío. Nótese también que la frase se resuelve en ironía respecto de lo que nosotros sabemos del atropellado obsequio del padre de Hamlet.

Hay una instancia soberbia en el hecho de que una sola palabra conforme un entero complejo de emoción e inteligencia en las primeras frases del Fantasma. El «molesto puercoespín», el símil shakespeariano del miedo espeluznante, sugiere una bestia heráldica, la cimera de un escudo de armas, sugerencia tenuemente expresa en la primera descripción que Horacio hace del Fantasma, «totalmente ar-

mado de punta en blanco». De aquí brota la admonición del Fantasma a Hamlet de que las abominables verdades del Purgatorio no deben ser *blazoned*. Originalmente, *blazon* («blasón») significaba escudo pintado; por derivación ha venido a significar el acto interpretativo que es el objeto de la heráldica. Pero en el sonido de la palabra, en virtud de un eco más profundo que el mero retruécano, Shakespeare nos hace oír *blaze* («llama»), los fuegos purgadores en que el Fantasma está condenado a abrasarse durante un tiempo. ¿Sabía Shakespeare –o no necesitaba saber– que la filología moderna cree que ambas palabras tienen un origen común muy remoto? Difícilmente; pero cuando echaba mano de una palabra lo hacía con relevancia absoluta.

Las obras de Shakespeare se han descrito como si fueran el despliegue de ciertas metáforas primarias. Ya que las palabras que elige por su intensidad y profundidad poseen un potencial enorme, dan al mismo tiempo a la acción de las obras su ordenada urdimbre. Todo el *Rey Lear*, con su dramática construcción de un mundo inmerso en el caos primigenio, puede verse como si se tratase del desarrollo de la profecía del Bufón de que Lear será tratado *kindly* por Regania. En esa mínima palabra acecha una terrible subversión. ¿Hay *kindness* («bondad») en nuestra *kind* («especie») humana? Si todos se conducen según su *kind* («naturaleza»), ¿qué es lo que ocurre? Con su fina sensibilidad ante los valores lingüísticos, ¿aludía Shakespeare a la raíz común que hace de *kind* la forma alemana de *child* («niño»)? De manera similar, el intrincado argumento de Macbeth respecto de los procedimientos antinaturales en la naturaleza, la política y la conducta privada está resumido en la frase coral del comienzo: «Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso».

El criterio shakespeariano de la motivación humana, su penetración fantástica en la atmósfera histórica, sus anticipaciones de la psicología moderna (el impacto freudiano del adiós a Cleopatra del Rústico: «Que lo paséis bien con la sierpe») todo, en el análisis final, brota de una captación absoluta de la posibilidad lingüística. Sus obras teatrales son modelos de palabras usadas con un sentido total del orden. Mediante esa cualidad de lo completo es pergeñado un medio; según la soberbia frase de Ben Jonson, un medio

> tan henchido de vida
> que fortalecerá la vida con sólo existir.

¿Perdurarán ese medio y nuestra comprensión del mismo? ¿Podemos imaginar a Shakespeare, como Carlyle en 1840, «descollando radiantemente por encima de todos los pueblos... de aquí a mil años»? ¿Topará el aniversario de Shakespeare de 2064 con rayos láser que

transporten el regocijo de las campanas de Stratford a todas las estaciones espaciales o habrá quedado reducido a mera cita textual de eruditos y anticuarios?

Cada época ha tenido su visión particular de Shakespeare. Cada una selecciona del compás de su interpretación aquel que habla con mayor convicción a su temperamento. Mientras se mueve a través del tiempo, una obra de arte es sometida a sucesivas interpretaciones y valoramientos. El reciente paisaje de la política ha prestado una nueva y específica referencia a la imagen de los odios antinaturales y vejada humanidad de Lear. La tendencia contemporánea a la ambigüedad psicológica da a obras como *Medida por medida* y *Troilo y Cressida* un prestigio, una fascinación de que nunca habían gozado anteriormente. En contraste, situamos a *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano* en un lugar canónico inferior al estipulado por el siglo XIX. Nuestro concepto del poeta Shakespeare, el artífice de intrincadas estructuras verbales (criterio que sitúa a *Coriolano* en el pináculo), puede sufrir alteración y perder autoridad.

Toda profecía es temeraria. Pero ciertas posibilidades de cambio y retraimiento se columbran en la lejanía. La educación de masas ha ampliado considerablemente el público de Shakespeare. En ningún otro momento del pasado las obras de teatro han gozado de tanta audiencia. Difícilmente podrá encontrarse un idioma o una comunidad organizada, con acceso a los medios de información, en que no se haya leído o representado algún fragmento de Shakespeare. Pero lo que la educación popular ha confeccionado desde el último período de la revolución industrial es una clase especial de semicultura, una disposición para leer y percibir de una manera utilitaria y limitada. Ilustración completamente alejada de la conciencia verbal que contenían los usos y costumbres emotivos y las referencias implícitas en un texto isabelino. El núcleo del conocimiento primario que Shakespeare compartía con su público y con la Europa humanística –una familiaridad con las Escrituras y los mitos clásicos, con el tesoro del simbolismo cristiano y la alegoría renacentista– está confinado en el ámbito de la erudición.

En el acto II de *Cimbelino*, Iachimo sube a un árbol para espiar a la durmiente Imogena. Se compara con Tarquino «oprimiendo quedamente los juncos antes de despertar / la castidad que hirió». La joven es «Citerea»; el brazalete que le quita del brazo es «tan resbaladizo como prieto el nudo gordiano».

Antes de quedar dormida, Imogena ha estado leyendo

> La historia de Tereo; la página está doblada
> donde Filomela se rinde.

Todas estas alusiones clásicas eran naturales para la cultura de cualquier escolar isabelino, formaban parte de los rudimentos de la educación burguesa europea hasta comienzos del siglo XX. ¿Cuantos lectores actuales pueden, sin ninguna ayuda especial, seguir la meticulosa trama que Iachimo lleva a cabo? Pues aquí no se trata de refinamiento crítico particular. Las cinco referencias y el orden en que están expuestas constituyen la forma dramática esencial. Si no se recuerda con un inmediato sentimiento de terror el relato ovidiano* de violación y silenciamiento, todo lo que dice Iachimo y su malignidad embarazada y baladí se convierten en insignificantes. Shakespeare está empleando un alfabeto que hemos perdido hace tiempo.

La obra completa de Shakespeare en baratos libros de bolsillo, que ahora publica la New American Library, es un triunfo del escrúpulo editorial y la ambición democrática. Pero puede señalar uno de los últimos momentos históricos en que un texto genuino, sostenido apenas por un número razonable de explicaciones y glosas, está al alcance de las manos de un público amplio; me pregunto cuántos de aquellos que compren estos notorios volúmenes abrirán sus páginas para leerlos. A medida que se acumulan las generaciones semianalfabetas aumenta la distancia entre Shakespeare y el lector. Y de igual manera la tendencia a «modernizar», a preparar versiones en forma reducida o de paráfrasis coloquiales. Así como Shakespeare se traduce siempre a idiomas cada vez más alejados del mundo y de los significados que él manejaba, puede ocurrir que sea «traducido» a un angloamericano todavía más alejado de la lengua isabelina.

Ciertamente, la autoridad del texto escrito puede ceder cada vez más a los embates de la presentación visual. La televisión tridimensional y la transmisión gráfica de las representaciones teatrales a todos los habitáculos puede reducir el ámbito del libro a un papel menor. Las obras de teatro pudieran convertirse una vez más en lo que fueron antes de la invención del infolio: teatro puro. Y como ha ocurrido ya con la música clásica, un público numeroso puede seguir la interpretación de obras cuya partitura no sabe leer ni juzgar directamente. Shakespeare no habría rechazado un programa de este tenor. Fue un hombre de teatro, misteriosamente indiferente, si nuestros datos son correctos, a la supervivencia del texto escrito.

¿Existe alguna serie de circunstancias, aparte de la catástrofe nuclear, que pueda reducir *Hamlet* u *Otelo* al olvido parcial, que pueda reducir las obras de Shakespeare al trapicheo de unos cuantos especialistas?

Lo que aquí vemos implicado es el abandono de la palabra de su podio honorífico, el retroceso de la autoridad de la lengua. No tene-

* En el Libro VI de *Las metamorfosis. (N. del T.)*

mos ninguna prueba de que la civilización produzca en el futuro nuevos constructores de esas representaciones verbales y sintácticas, o *mímesis*, que encontramos en Dante, Shakespeare y Joyce. Simenon puede contarse entre los últimos que han tomado toda una cultura para su ámbito verbal. Si el lenguaje, tal como lo usamos, tuviera que perder parte de su función y universalidad, las obras de Shakespeare se convertirían en comprensibles sólo para una casta especializada de «intérpretes». Ellos conservarían su radiación secreta; pero el hombre de la calle podría encontrarlas tan difíciles de descifrar como las pinturas de Altamira.

No obstante, esto no es sino mera conjetura. Sólo una cosa parece extrañamente cierta: que ningún otro escritor sobrepasará a Shakespeare. Decir que Shakespeare es no sólo el más grande escritor que ha existido jamás, sino también el más grande de cuantos existirán en el futuro es una afirmación perfectamente racional. Pero también es, en un sentido más hondo, una afirmación turbadora. Constituye un ultraje al progreso de la esperanza humana. Coloca un límite de desafío a los sueños de cualquier poeta, de cualquier hombre que anhela amaestrar y someter la vida en una página escrita. Insinúa la existencia de una continua mirada retrospectiva en el terreno de la crítica literaria. Hay un grano de mostaza de verdad en la consigna de los surrealistas que afirmaba que si la poesía tiene que hacerse nueva, si tenemos que regresar a la inocencia manifiesta ante la magia de la lengua, las obras de Shakespeare deben ser quemadas. Será también un honor para él que reconozcamos lo que tiene de pesado la carga de su gloria.

Dos traducciones

No, no, my friend, we're off! Six months have passed
since Father heard the ocean howl and cast
his galley on the Aegean's skull-white froth.
Listen! The blank sea call us... off, off, off!
I'll follow Father to the fountainhead
and marsh of hell. We're off. Alive or dead,
I'ill find him.

[No, no, amigo mío, ¡partamos! Seis meses han pasado
desde que mi padre oyó el mugido del océano y botó
su galera sobre las espumas del Egeo, blancas como una calavera.
¡Escucha! El mar pálido nos llama... ¡lejos, lejos, lejos!
Seguiré a mi padre hasta la fuente
y el marjal del infierno. Partamos. Vivo o muerto
daré con él.]*

Robert Lowell, por supuesto. Los versos llevan el sello de su vívida retórica. El océano aullante, la espuma blanca como una calavera, el marjal del infierno revelan esa elocuencia del mar y el paisaje gótico típicos de Lowell. Y sin embargo los versos pretenden tener una escrupulosa relación con los pareados iniciales de la *Fedra* de Racine. «Mi versión es *libre* –dice Lowell–, y sin embargo me he servido de todas las palabras del original, y casi todos los versos están o bien traducidos o bien parafraseados.» Sin duda, la nuestra es una edición diferente:

Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

* Cualquier versión de éste y los sucesivos pasajes de este ensayo pecaría de temeraria, habida cuenta de su finalidad. No obstante, en la medida de lo posible y a fin de acercar al máximo lo que de irónico e ilustrador puede haber en este juego de confrontaciones, se hará lo posible por dar una versión literal. *(N. del T.)*

Dans le doute mortel ou je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère;
J'ignore jusqu-aux lieux qui le peuvent cacher.

[La decisión está tomada, parto, caro Teramenes,
y dejo la morada de la amable Trezene.
En la duda mortal en que me agito
comienzo a ruborizarme de mi ociosidad.
Después de seis meses alejado de mi padre,
ignoro el destino de unas canas tan queridas;
ignoro hasta los lugares que pueden ocultarlo.]

Lowell no sólo no ha hecho el menor intento de verter el significado general: hasta el tono mismo de su versión carece de pies y cabeza. Racine comienza con una nota de duda y timidez. Las vocales largas finales, la repetición del *J'ignore*, la oscura y delicada premonición que hay en *le doute mortel* definen a Hipólito. *Rougir* nos dice de su fácil embescencia. Los versos lo «sitúan» con precisión en el complejo marco del drama. Nos informan de su virtud cándida aunque asustadiza y propensa a doblegarse. Nada de esto se insinúa siquiera en la robusta elocuencia de Lowell. Probemos en otros lugares.

El nudo de la obra tiene lugar en el acto II, escena V. Enloquecida por su amor incestuoso, Fedra va al encuentro de Hipólito. Mediante insinuaciones y metáforas desviadas, Fedra hace lo posible por imponer sobre el espíritu casto e ingenuo de Hipólito la certeza de su situación encendida y temible. Al principio, el joven príncipe no manifiesta comprensión alguna de lo que la mujer está tratando de decirle. De pronto una luz terrible penetra en su alma incrédula. Aturdido, pregunta a la reina si ha olvidado que su padre, Teseo, es su esposo. En un brote final de raciocinio y autocontención, Fedra niega lo que ha revelado:

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince? Aurais-je perdu tout le son de ma gloire?

[¿Y en qué juzgáis que pierdo la memoria
Príncipe? ¿Habré perdido todo cuidado de mi gloria?]

Hipólito murmura una disculpa y regresa a la ignorancia. Pero las puertas del caos ya están abiertas de par en par. Fedra da rienda suelta a lo hasta ahora contenido y se deja vencer por el ímpetu de su sangre ardiente (la sangre y el fuego componen el *tropo* dominante de

toda la obra). La mujer afirma su amor con acentos desmedidos y autoacusadores. Todos los horrores acumulados bajo la máscara del decoro quedan al desnudo:

> *Ah! cruel,* tu *m'as trop entendue.*
> *Je t'en ai dit assez jour* te *tirer d'erreur.*
> *Hé bien! connais donc Phedre et toute sa fureur.*
> *J'aime.*
>
> [¡Ah, cruel!, bien que me has oído.
> Te he dicho bastante para sacarte del error.
> ¡Pues bien! Conoce a Fedra y todo su furor.
> Yo amo.]

Pese a todo, la crisis última tiene lugar esencialmente en virtud de un cambio sintáctico. El brusco paso del formal y acostumbrado *vous* al *tu* íntimo es lo que anuncia la catástrofe. Cuatro veces repetido en tres versos (una vez en el verbo *connais*), este *tu* significa el desmoronamiento total del gobierno que Fedra tenía sobre su alma. Sólo un arte tan formal y económico como el de Racine puede provocar un estremecimiento con tan pocos medios. En las tirantes convenciones estilísticas del neoclasismo francés, un cambio de persona gramatical puede significar una total ruina moral. La música sabe de estos reveses cuando cambia de clave. Toda traducción de Racine debe dar cuenta de este cambio. Lowell ni siquiera se preocupa de ello:

> *You monster! You understood me too well!*
> *Why do you hang there, speechless, petrified,*
> *polite! My mind whirls. What have I to hide?*
> *Phaedra in all her madness stands before you.*
> *I love you! Fool, I love you, I adore you!*
>
> [Monstruo! ¡Me habéis comprendido demasiado bien!
> ¿Por qué os quedáis ahí, mudo, petrificado,
> comedido? Me domina el vértigo. ¿Qué he de ocultar?
> Ante vos está Fedra con toda su furia.
> ¡Os amo! ¡Insensato, os amo, os adoro!]

Está claro que *you* y *thou* no pueden reproducir el formidable impacto de *vous* y *tu*. Lo que se requiere es un cambio equivalente en la tonalidad, un viraje, un alejamiento de la fuerza contenida que conduzca a la confesión desesperada y pugnaz. Pero al encajonar lo precedente en una clave de vehemencia uniforme, Lowell no alcanza a modular el cambio. El sentido crucial del desmoronamiento interior se pierde. Más aún, *I love you! Fool, I love you, I adore you!* es una

traición a la soberbia estrategia raciniana. Lo que dice Fedra es *j'aime*, que significa tan sólo «estoy enamorada». A continuación sigue una cesura momentánea. La revelación efectiva del amor de Fedra –*Je t'aime*– queda oculta bajo un incendio de autoultraje. Incluso en el momento de la vesania, Fedra mantiene esa finura de espíritu que hace de ella una heroína trágica y no melodramática. *Speechless* («mudo»), *petrified* («petrificado»), *polite* («comedido») son inventos gratuitos del señor Lowell. Racine sabía muy bien que no había necesidad de derrochar acción; la posición de Hipólito está implícita en el pasaje. Lo único que dice Fedra, con una delicada ambigüedad sobre *entendre*, es: «¡Ah, cruel!, me has oído [entendido] demasiado claramente. / He dicho suficiente para despejar tu confusión».

Otro ejemplo más: al final del acto IV, Fedra despide con cajas destempladas a Enona, su cómplice y confidente. El asco se ha apoderado de aquélla. Se da cuenta de que lo que ocurre es monstruoso y vuelca su arrepentimiento de culpa en la maleable y desventurada nodriza:

Qu'entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner?
Ainsi donc jusqu'au bout tu veux m'empoisonner,
Malheureuse! Voilà comme tu m'as perdue.
Au jour, que je fuyais, c'est toi qui m'as rendue.
Tes prières m'ont fait oublier mon devoir.
[...]
Et puisse ton supplice à jamais effrayer
Tout ceus qui, comme toi, par de lâches adresses,
Des princes malheureux nourrissent les faiblesses,
Les poussent au penchant ou leur coeur est enclin,
Et leur osent du crime aplanir le chemin...

[¿Qué oigo? ¿Qué consejos osas darme?
Así que quieres emponzoñarme hasta el final,
¡desdichada! He ahí cómo me perdiste.
Me has devuelto a la luz, de la que huía.
Tus ruegos me han hecho olvidar mi deber.
(...)
Y pueda tu suplicio espantar por siempre
a aquellos que, como tú, con viles mañas,
de los príncipes desdichados alimentan las flaquezas
los empujan en la pendiente donde su corazón está asomado
y osan del crimen allanarles el camino...]

Ahora el texto de Lowell:

Must I still listen and drink your poisoned breath?
My death's redoubled on the edge of death.

I'd fled Hippolytus and I was free
till your entreaties stabbed and blinded me,
and dragged me howling to the pit of lust.
[...]
may your punishment be to terrify
all those who ruin princes by their lies,
hints, acquiescence, filth, and blasphemies...
panders who grease the grooves of inclination
and lure our wilting bodies from salvation.

[¿Habré de escuchar y beber aún tu envenenado aliento?
Al filo de la muerte muero dos veces.
Había evitado a Hipólito y era libre
hasta que tus ruegos me alcanzaron y cegaron,
y me arrastraron aullando al pozo de la lujuria.
(...)
pueda tu castigo aterrorizar
a todos aquellos que arruinan príncipes con sus mentiras
sugerimientos, aquiescencia, suciedad y blasfemias...
alcahuetes que lubrican los goznes de la inclinación
y apartan de la salvación con engaños nuestros voluntariosos cuerpos.]

Difícilmente podría estar el tono más alejado de Racine. Detrás de la edición de Lowell chisporrotean Marlowe, Tourneur y Webster. En el comienzo ya hay un error como un piano: Fedra no había escapado de Hipólito sino de la luz del sol *(le jour)*. Estaba a punto de suicidarse cuando Enona la instó a vivir y a perseverar en su pasión. Lo que es más serio todavía: todo el contexto de la versión de Lowell es barroco-cristiano. Nada hay de euripidiano en los versos o la poesía lírica de Racine, nada de *the pit of lust* («pozo de lujuria»), de *blasphemies* («blasfemias»), de *panders who grease the grooves of inclination* («alcahuetes que lubrican los goznes de la inclinación») ni de cuerpos *lured from salvation* («apartados con engaño de la salvación»).

Permítaseme ser franco: no cedo a nadie la admiración que siento por la poesía de Lowell ni el reconocimiento que hago de su talla de poeta. Gozo con la florida retórica y tono de su *Fedra*. Como ejercicio de teatro versificado es a menudo brillante. Lowell puede inculcar en la cadencia del inglés el peso y noble violencia de la latinidad mejor que cualquier otro escritor contemporáneo que componga pentámetros yámbicos. Pero debo decir que *su Fedra* trata de manera desigual y caprichosa la tragedia de Racine. Se lanza demasiado frecuentemente contra la fibra estilística del francés y contra las convenciones pasionales de que depende la milagrosa concisión de ese estilo. La obra de Lowell está más cerca del *Hipólito* de Séneca. Tiene la misma extravagancia y retórica feroz:

Expelle facinus mente castifica horridum,
Memorque matris, metue concubitus novos.
Miscere thalamos patris et gnati apparas,
Uteroque prolem capere confusam impio!
Perge, et nefandis verte naturam ignibus.
Cur monstra cessant?

[Expulsa de tu limpia mente ese escándalo que horroriza y, acordándote de tu madre, dente miedo las uniones de este desusado género. ¿Te dispones a mezclar el lecho del padre y del hijo, y a concebir en tu seno impío una prole confusa? Continúa y trastorna de este modo la naturaleza con tus abominables ardores. ¿Por qué ya no hay monstruos?]*

En resumen: lo que Lowell ha hecho es una variación sobre el tema de Fedra, a la manera de Séneca y los clasicistas isabelinos. Anexionar su versión a Racine implica un desahucio de toda modestia. Y la modestia es la esencia de toda traducción. Cuanto más grande sea el poeta, mayor debe ser la fidelidad al original; Rilke está al servicio de Louison Labé, Roy Campbell al de Baudelaire. Sin modestia, la traducción se convierte en calumnia; si la modestia es constante, puede, a veces en contra del propio deseo de deferencia, transfigurar.

En contraste con lo dicho, la *Odisea* de Robert Fitzgerald está enteramente supeditada a la voz e inflexiones del texto homérico. Fitzgerald ocupa un lugar junto a Chapman y Pope en el firme linaje de traductores ingleses de Homero. En muchos aspectos supera estos precedentes.

La suprema virtud de Fitzgerald es haber resuelto el dilema del lenguaje apropiado. Evitando las abstrusas singularidades de Chapman y el amaneramiento de T. E. Lawrence, ha desarrollado un modo que es a la vez neutral y moderno, lírico y pletórico de recursos técnicos. Tiene muchas de las cualidades de la buena prosa, mantiene continuamente el aliento y responde a las exigencias de lo preciso. Pero posee también la economía y el estro del poeta. Escrita en flexible verso libre, la narración de Fitzgerald se mueve con tanta soltura que a menudo olvidamos el virtuosismo del artesano. Y en toda ella tenemos siempre la impresión de que está forjada en un idioma que es el nuestro y a la vez más estable y refinado que los parlamentos coloquiales que frustran las versiones de Rieu y Robert Graves:

* Trad. de P. A. Martín Robles, en Séneca, *Tragedias*, tomo I, Madrid, 1945. *(N. del T.)*

Laërtes' son, whose homes is Ithaka.
I saw him weeping, weeping on an island.
The nymph Kalypso has him, in her hall.
No means of faring home are left him now;
no ship with oars, and no ship's company
to pull him on the broad back of the sea.
As to your own destiny, Prince Meneláos,
you shall not die in the bluegrass land of Argos;
rather the gods intend you for Elysion
with golden Rhadamanthos at the world's end,
where all existence is a dream of ease.
Snowfall is never known there, neither long
frost of winter, nor torrential rain,
but only mild and lulling airs from Ocean
bearing refreshment for the souls of men:
the West Wind always blowing.

[El hijo de Laertes, cuya patria es Ítaca.
Lo vi llorando, llorando en una isla.
La ninfa Calipso lo tiene en su mansión.
No dispone de medios para trasladarse a su tierra;
ni barcos de remos ni compañeros de navío
que lo lleven por el ancho dorso del mar.
En cuanto a tu destino, príncipe Menelao,
no morirás en Argos, tierra de forraje;
antes bien te reservan el Elíseo los dioses,
junto al rubio Radamanto, en el confín del mundo,
donde toda existencia es un sueño de quietud.
La nevada no se conoce allí, ni las duraderas
heladas del invierno, ni la lluvia torrencial,
sino vientos del océano, dóciles y arrulladores,
que llevan dulzura a las almas de los hombres:
el viento de poniente sopla perenne.]

*Bluegrass land** es característico. No es, por supuesto, un equivalente preciso del epíteto homérico; el Argos *of the fair horse-pastures* («de lustroso pasto caballar»), de Lawrence, se encuentra más próximo. Pero el término de Fitzgerald, aún anclado en términos contemporáneos de referencia, traduce todo su raro sentido. Redefine y hace de nuestro suelo la visión de Homero. Igualmente hábil es la versión de la conclusión pastoral. Chapman no es un precedente en modo alguno:

* *Bluegrass* es un hierbajo común. La falta de equivalente apropiado ha sido la causa de la sustitución. Homero dice «tierra abundante en corceles». *(N. del T.)*

A never-thoubled life, where snow, nor showres,
Nor irksome Winter spends his fruitless powres,
But from the Ocean Zephyr still resumes
A constant breath, that all the fields perfumes.

[Una vida nunca atribulada donde ni la nieve ni el aguacero
ni el invierno tedioso desperdician sus energías sin fruto,
pero donde del océano mantiene el Céfiro
un hálito constante que todos los campos perfuma.]

Lawrence se aproxima más al sonido del viento homérico; viento que *sings soft and thrillingly* («canta suave y temblorosamente»). No obstante, Fitzgerald se las arregla para combinar lo sensorial con lo mitológico; en el griego, *Okeanos* y el viento de poniente tienen exactamente esa corporeidad común que les da Fitzgerald.

No hay poema relativo a la vida del mar anterior a la *Odisea*. El cabrillear y picado de las aguas, el sombrío anuncio de la tormenta y la calma soporífera de la marea nocturna salan todos sus versos. Los distintos temporales que zarandean a Odiseo son una prueba de habilidad para el traductor, habilidad de captar con pericia lo que está refiriendo el poema. Una de las peores tormentas sucede en la Rapsodia XII. Fitzgerald le rinde entera justicia:

We held our course, but briefly. Then the squall
struck whining from the west, with gate force, breaking
both forestays, and the mast came toppling aft
along the ship's length, so the running rigging
showered into the bilge.
On the after deck
the mast had hit the steersman a slant blow
bashing the skull in, knocking him overside,
as the brave soul fled the body, like a diver.
With crack on crack of thunder, Zeus let fly
a bolt against the ship, a direct hit,
so that she bucked, in reeking fumes of sulphur,
and all the men were flung into the sea.
They came up'round the wreck, bobbing a wile
like petrels on the waves.
No more seafaring
homeward for these, no sweet day of return;
the god had turned his face from them.

[Seguimos nuestro rumbo, aunque por poco tiempo. Pronto el turbión
gimiendo por el oeste nos asaltó con fuerza de refregón, rompió
por el lado de proa los estays y el mástil cayó hacia popa,
de manera que los aparejos, vencidos,

se desplomaron en el puente.
En la cubierta zaguera
el mástil había dado al piloto un golpe de través
triturándole el cráneo y arrojándolo por sobre la borda
en tanto su valiente alma dejaba el cuerpo, al igual que un buzo.
Con el crujir de un trueno, lanzó Zeus
un rayo contra la nave con puntería certera
y ésta se encorvó y exhaló humaredas sulfurosas
y los hombres cayeron al agua.
Dieron vueltas en torno del bajel, agitándose un tiempo
al igual que petreles encima de las olas.
Ni un sólo marinero
de cuantos volvían a la patria sabría del dulce día del retorno;
el dios había apartado de ellos su faz.]

Hay detalles respecto de los cuales podría decir alguna cosa. Me pregunto por qué invierte Fitzgerald la dirección natural del relato, *knocking him overside, / as the brave soul fled the body, like a diver* («arrojándolo sobre la borda, / en tanto su alma valiente dejaba el cuerpo, al igual que un buzo»). Lawrence es más conspicuo y fiel a Homero: *He dropped from his high platform in one headlong dive, and the brave spirit left his bones* («Cayó de la alta plataforma en temerario buceo y el valiente espíritu abandonó sus huesos»). El desastroso final de Chapman no tiene parangón: *And there the date of their return was out* («Y extinguióse el momento de su retorno»). Pero si la tomamos en conjunto, la versión de Fitzgerald es la más vívida y sujeta a las circunstancias. Está impregnada de ese terror que corta el aliento que se desprende del relato de Odiseo. Desconoce las espurias asociaciones que se encuentran en el *brimstone smoke* («humo azufrado»)* de Lawrence. Los términos son hermosamente exactos sin ser preciosos.

De vez en cuando hay añadidos en Fitzgerald. *Nekuia*, la evocación de los muertos de la Rapsodia XI, parece un episodio actualizado. La sombra de Aquiles acaba de alejarse:

for he had gone off striding the field of asphodel,
the ghost of our great runner, Akhilleus Aiákidês,
glorying in what I told him of his son.

[Cruzó a zancadas el campo de asfódelos,
el fantasma de nuestro gran corredor, Aquiles Eácida,
gloriándose de lo que le dije de su hijo.]

* *Brimstone*, «piedra quemada» (al igual que *azufre*, «piedra sufre»). *(N. del T.)*

Entre las sombras majestuosas hay una que descuella, implacable. Es Ayax, que se volvió loco después de que Odiseo le derrotara en la justa por las armas de Aquiles muerto. No puede perdonar:

but one
remained atone, apart: the son of Télamon,
Aîas it was: the great shade burning still...

[una
permanecía solitaria, apartada: el hijo de Telamón,
Ayax era: egregia sombra inflamada todavía...]

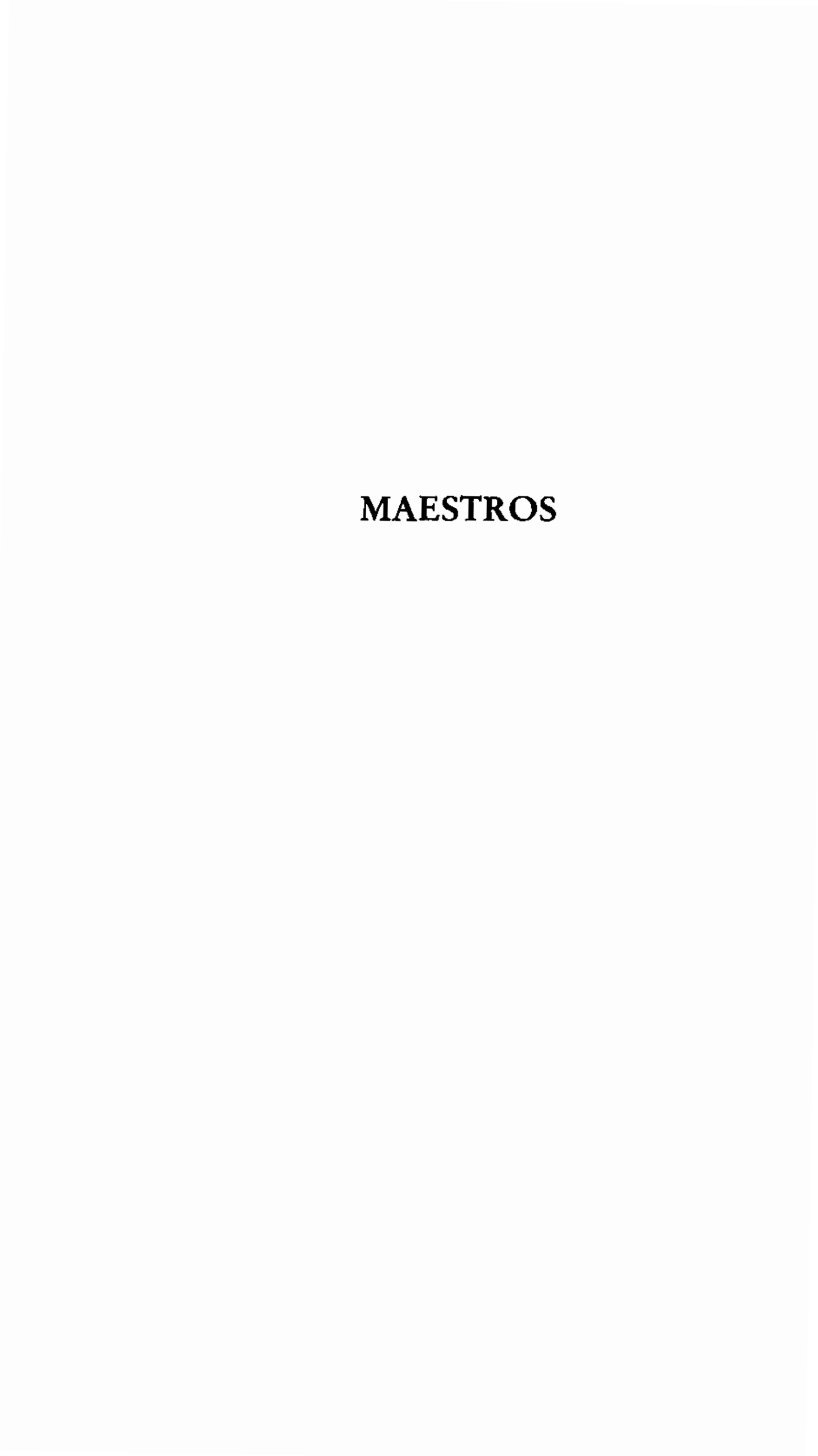
En ningún lugar de Homero ni de las traducciones anteriores a ésta encontramos imagen tan suntuosa. El griego es totalmente llano: Ayax permanece aparte porque todavía está irritado, o, como dice Chapman con su retorcida manera: *Only the spirit Telamonian / Kept farre off, angrie for the victorie / I wonne from him* («Sólo el Telamonio espíritu / manteníase alejado, rabioso por el triunfo / que de él tuve»). *Burning still* («todavía inflamada») es transfiguración, justificada por la metáfora implícita de la ira, pero fundida con el sentido homérico de una nueva poesía. Dante parece fluctuar con resonancia. Pero en contraste con lo llevado a cabo por Lowell, los añadidos de Fitzgerald no distorsionan ni «mejoran» el original; aumentan al tiempo que están en concordancia estricta con el movimiento interior y el tono del griego.

Podrían examinarse muchas otras soluciones felices en acabado tan soberbio. El libro de Fitzgerald es un primer premio en el maltratado arte de la traducción. Tiresias profetiza a Odiseo que tendrá un amable y misterioso fin. He aquí como vierte Fitzgerald pasaje tan famoso:

Then a seaborne death
soft as this hand of mist will come upon you
when you are wearied out with rich old age.

[Entonces, una muerte marinera
blanda como esta mano de niebla te sobrevendrá
cuando te sientas fatigado de tu vejez próspera.]

Soft as this hand of mist no es un mal emblema para traductores.



MAESTROS

F. R. Leavis

Sin ceremonias. Sólo un profesor, de escasa voz y estatura, pero inolvidable por su intensidad, cuando abandona su atril en una sala de Cambridge y sale brioso por la puerta con paso ágil y despreocupado.

Y sin embargo, cuando el doctor Leavis deje por última vez la calle Mill, habrá terminado una época en la historia de la sensibilidad inglesa. No menos, quizá, que la de Wittgenstein o la de R.H. Tawney, la jubilación de Leavis, el fin de su docencia en Cambridge, marca un intrincado y controvertido capítulo de la historia del sentimiento.

La circunstancia de que un crítico literario haya hecho tanto para reorganizar el curso de la inteligencia en su época, de que haya reforzado el desarrollo del gusto literario, asimilándolo en gran medida a sus propios andares implacables y abstractos –el hombre exhibe al andar la apariencia de su pensamiento–, es, por sí mismo, un hecho llamativo. Según la noción vulgar, la crítica literaria no es tan importante. La mayoría de los críticos se nutren de la sustancia de la literatura; son el cortejo, los parásitos o la sombra de los leones. Los escritores escriben libros; los críticos escriben acerca de los libros con una eterna escritura de segunda mano. La diferencia es inmensa. Allí donde la crítica perdura, lo hace bien por ser un contrapunto de la creación, porque la fuerza poética de un Coleridge y un T.S. Eliot proporciona a sus juicios la autoridad de la experiencia personal, bien por representar un momento notable de la historia de las ideas. La potencia revitalizadora de una obra como la *Poética* es normativa; depende sólo de forma secundaria del conocimiento que tengamos de las obras que de hecho cita Aristóteles. La inmensa mayoría de las obras críticas son efímeras, lindan con el periodismo o con la simple historia literaria, con un acceso de impresiones personales apenas sostenidas, o con la decolorada cautela de la adhesión tradicional y erudita. Son muy pocos los críticos que sobreviven por derecho propio. Quienes lo consiguen –¿y cuántos puede uno añadir al doctor Johnson, a

Lessing, a Sainte-Beuve y a Belinsky?– hacen de la crítica un acto de comprensión social fundamental. Vierten al exterior algo que va del particular ejemplo literario a los confines de la argumentación moral y política.

Esto ha sido, radicalmente, lo sucedido con Leavis. En un escrito sobre el *Ulises*, Ezra Pound declaró: «Estamos gobernados por las palabras, las leyes están esculpidas en palabras, y la literatura es el único medio de mantener estas palabras vivas y certeras». Leavis añadiría que únicamente la crítica puede procurar que la literatura haga su trabajo. Detrás de esta noción de una crítica entendida como «humanidad central», como expositor y guardián de unos valores que no son menos morales y sociales que técnicos, se encuentra una compleja y articulada teoría del proceso crítico.

Para Leavis, el crítico es el lector completo: «el crítico ideal es el lector ideal». El crítico comprende la totalidad de la experiencia que brindan las palabras del poeta o el novelista. Su objetivo en el encuentro con el texto es la sensibilidad completa, una especie de equilibrada vulnerabilidad de conciencia. Procede con una atención que es minuciosa y estricta, aunque también provisional, y que en todo momento es susceptible de valoración crítica. El juicio brota de la respuesta, no la inicia:

> El objetivo del crítico es, en primer lugar, comprender tan sensible y completamente como sea posible una u otra de las cosas que reclaman su atención; y en la comprensión está implícita una cierta valoración. A medida que va madurando su experiencia de las nuevas cosas, pregunta, tanto implícita como explícitamente: «¿De dónde procede esto? ¿Cuál es su relación con...? ¿Qué importancia relativa parece tener?». Y la organización en la que su objeto se establece como elemento constitutivo durante el proceso de quedar «ubicado» es una organización de cosas «ubicadas» de manera similar, cosas que han hallado sus aspectos en su mutua relación, no un sistema teorético ni un sistema determinado por consideraciones abstractas.

El juicio crítico (la «ubicación») es propuesto con su correspondiente interrogante: «Esto es así, ¿no es cierto?». Y lo que el crítico espera es una aquiescencia matizada, un «Sí, pero...» que le obligue a examinar de nuevo y a afinar su propia respuesta, conduciéndole a un diálogo fructífero. Esta noción de diálogo es fundamental para Leavis. No menos que el artista –de hecho, más aún–, el crítico necesita un público. Sin él, el acto de la lectura ideal, el intento de recrear la obra de arte en la sensibilidad crítica está condenado a convertirse en una impresión arbitraria o en un mero dictado.

Ha de existir, o debe prepararse, en el seno de la comunidad, un cuerpo de lectores que traten de alcanzar con vital concierto una res-

puesta madura a la literatura. Sólo entonces puede trabajar el crítico con ese grado de consentimiento que vuelve creativa la discrepancia. El propio lenguaje es un supremo acto de comunidad. El poema encuentra su particular existencia en un «tercer ámbito», en una compleja e inestable distancia entre el personal uso de las palabras por el poeta y la forma de esas mismas palabras en el discurso corriente. Para poder ser realizado de forma crítica, el trabajo de la literatura ha de hallar a su lector completo; pero ese lector (el crítico) únicamente puede acelerar y verificar su respuesta si en alguna parte en torno suyo está produciéndose un esfuerzo de penetración comparable.

Este esfuerzo influye directamente en la suerte de la sociedad. El axioma dominante de la vida laboral de Leavis es la convicción de que existe una estrecha relación entre la capacidad de un hombre para responder al arte y su aptitud general para la existencia humana. Esa capacidad puede ser despertada y enriquecida por el crítico. La educación del sentimiento es una condición previa para un juicio sensato de los asuntos humanos: «pensar acerca de las cuestiones políticas y sociales es algo que deben hacer aquellas mentes provistas de una verdadera cultura literaria, y han de hacerlo en un clima intelectual informado por una cultura literaria viva». Si una sociedad no alberga en su seno una literatura contemporánea significativa, junto con el ejercicio paralelo del desafío crítico, «la "mente" (y la mente incluye la memoria) no estará plenamente viva». En resumen, el concepto de crítica literaria de Leavis es, por encima de todo lo demás, un alegato en favor de un orden social vivo y humano.

De ahí la tremenda importancia que él asocia a la idea de universidad. Al igual que Newman (que es una de las influencias verdaderamente características que han actuado sobre su estilo y su personalidad), Leavis considera que la universidad ideal es la raíz y el molde de aquellas energías del espíritu que pueden mantener al Estado en situación sana y creativa. Toda su crítica ha surgido del contexto de la enseñanza. Las palabras que cierran el prefacio de *Revaluation* lo indican de forma literal:

> La deuda que quiero reconocer es la que he contraído, durante los últimos doce años, con quienes he debatido de literatura en calidad de «profesor»: si he aprendido algo sobre los métodos de la discusión provechosa lo he aprendido en colaboración con ellos.

Si abomina de la «mente académica», y no pierde ocasión de verter sobre ella las ampollas de su profético desprecio, se debe a que Leavis cree que Oxford y Cambridge, en su apariencia presente, han traicionado en gran medida las verdaderas e indispensables funciones de

la enseñanza. Sin embargo, vivió en el interior de sus muros con enojada devoción.

Gran parte de las mejores realizaciones de Leavis son irrecuperables, ya que constituyen el compendio de una generación de docencia efectiva, de compromiso pródigo con el arte del accidentado discurso entre el tutor y el discípulo. Y sin embargo, su impacto se extiende de manera formidable mucho más allá de Downing. Hizo que un trivial título académico formase parte inseparable de su propio nombre; las Musas sólo han concedido dos doctorados, el suyo y el del doctor Johnson. Al igual que algunos escritores de escasa y característica fuerza, Leavis separó del uso lingüístico corriente un cierto número de palabras y giros expresivos para sus peculiares objetivos. El uso reiterado ha hecho que estos términos sean casi de su propiedad; *ils portent la griffe du maître*:

> discriminación..., carácter central..., equilibrio..., responsabilidad..., táctica..., robustecimiento..., realización..., presentación..., vivificante..., desempeño..., aquiescencia..., vigor...

«totalidad minuciosa, delicada»; «tensión de la inteligencia»; «realización concreta»; «realidad lograda» –son expresiones que llevan la firma de Leavis tan indeleblemente impresa como «elevada gravedad» lleva la de Matthew Arnold.

Vale la pena examinar la lista. No se apoya en una jerga, en las relucientes oscuridades técnicas que tanto desfiguran la nueva crítica estadounidense. Es un habla puntiaguda, gris, abstracta, grávida de una intención exacta. Un estilo que nos dice que «es característico» que los versos de Tennyson «no ofrezcan a la inspección ninguna vida local excesivamente interesante», o que «la maravillosa facultad de Shakespeare para la intensa realización local es una facultad consistente en realizar localmente el todo» puede ser parodiado con tremenda facilidad. Pero lo que importa es comprender por qué Leavis «escribe mal», por qué insiste en presentar sus argumentos con un horrible sebo prosístico.

Su rechazo de la elegancia es la expresión de un profundo puritanismo subyacente. Leavis detesta el tipo de escritura «refinada» que por medio del destello de una frase o de una poética andanada argumental oculta la debilidad de un significado o la insensatez de una lógica. Leavis desconfía y considera una frivolidad espuria todo lo que pudiera adornar el desnudo operar del pensamiento. Su estilo resulta fácil de parodiar precisamente por el hecho de que tras él existe una preocupación tan inquebrantable por el asunto que se aborda, un rechazo tan constante a quedar distraído por efecto del estilo. Su estilo

tiene una especie de noble fealdad, y señala con un dedo de despreciativo puritanismo el falso brillo de la autoridad.

Pero la fuente del estilo de Leavis, de ese tono desolado, intimidatorio y que, sin embargo, resulta en último término hipnotizador, podría encontrarse a mayor profundidad aún. Un hecho notable le distingue de todos los demás críticos importantes. Hasta donde yo sé, nunca deseó o procuró ser escritor, ni poeta ni novelista o dramaturgo. En la crítica de Dryden, Coleridge y Arnold hay una inmediata proximidad del arte. En Edmund Wilson acecha el novelista frustrado. Sainte-Beuve se entregaba a su genio crítico con rabia en el corazón, ya que había sido incapaz de igualar la ficción y los versos líricos de sus románticos pares. John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, o Allen Tate son poetas que se dedicaron a la crítica, bien para defender o elaborar su propio punto de vista sobre la poesía, bien por constatar que el manadero de la invención se había secado. En la mayoría de los grandes críticos (quizá incluso en Johnson) hay un escritor *manqué*.[1]

Esto tiene dos efectos. Puede hacer de la crítica un arte menor, un intento de lograr, mediante la fuerza del estilo, algo similar a la novela o al drama, productos ambos que el crítico ha sido incapaz de alumbrar con éxito. El *Essay of Dramatic Poesy* de Dryden, los retratos críticos de Sainte-Beuve, el *To the Finland Station* de Edmund Wilson, contienen vigorosos residuos de forma poética. Los ensayos críticos de Blackmur son con frecuencia poemas atorados. Esto puede generar una gracia de persuasión a la que difícilmente se aproxima Leavis. Pero no hubiera querido hacerlo. Porque eso implicaría también una sutil deslealtad al objetivo crítico. Cuando se convierte en un sustituto de la «escritura creativa», cuando muestra las cicatrices de los sueños perdidos, la crítica tiende al aforismo retórico, bien proporcionado y revelador. Pierde el asidero con que aferra los objetos que tiene ante sí y se gira hacia un vacilante espejo sostenido por el crítico para contemplar sus propias ambiciones o su propia humildad.

Leavis transmite persistentemente la absoluta convicción de que la crítica es un empeño central y vivificante. La crítica no tiene necesi-

1. Como resulta plenamente obvio, esto era cierto en el pasado. Podría no seguir siéndolo. Tal como trato de sugerir en otros ensayos de esta recopilación, las distinciones entre los géneros literarios están perdiendo relevancia. Cada vez más, el «Acto de escribir» sustituye, en su carácter problemático y cohibido, a la particular forma elegida. El papel del ensayo y del hecho/ficción en la literatura actual sugiere que toda la distinción entre la creación y la crítica, entre la afirmación analítica y la invención poética, ha de volver a pensarse. Ambas podrían ser, como dice Roland Barthes, parte de una totalidad lingüística más significativa, más abarcadora que cualquiera de ellas.

dad de disculparse por no ser lo que no es. Pese a que lo hace de modo radicalmente distinto al del poeta, crea posibilidades de comprensión y consenso de los valores percibidos, algo sin lo cual la poesía no podría sostenerse. Ver al doctor Leavis ante su atril, conciso y concentrado como si se mostrara cauteloso respecto de algún desafío interior, y apareciendo no obstante espléndidamente comunicativo ante sus oyentes, es observar a un hombre que hace exactamente el trabajo que desea hacer. Y es un trabajo que considera inmensamente importante. ¿Qué realizó con él?

A diferencia de Coleridge o de Hegel, Leavis no inició una teoría formal del arte; no trató de redefinir la epistemología del juicio estético. Considera el modo generalizador y abstracto de la filosofía como algo marcadamente distinto de la percepción recreativa específica que constituye la tarea del crítico literario; la formación filosófica podría llevar a

> embotar el filo, a desdibujar el foco y a embrollar las mal encaminadas miras de la atención: consecuencias de estropear una disciplina con los hábitos de otra. El interés del crítico literario consiste en alcanzar una peculiar integridad de respuesta y en observar una relevancia particularmente estricta al desplegar su respuesta en forma de comentario; ha de mantenerse en guardia para no conferir un carácter impropiamente abstracto a lo que se halla ante sí, y para no caer en ninguna generalización prematura o irrelevante –de su objeto o a partir de él–. [...] Hay, espero, una posibilidad de que de este modo haya podido hacer avanzar la teoría, a pesar de no haber sido yo el teórico. Sé que el fundamento argumental y la precisión a que he aspirado son limitados; pero creo que todo enfoque implica limitaciones, y que es reconociéndolas y trabajando en ellas como uno puede tener la esperanza de realizar algo.

Las «ideas generales» que respaldan la crítica de Leavis derivan, en gran medida, de T. S. Eliot, D. H. Lawrence, I. A. Richards y William Empson. Por la época en que comenzó su propia valoración crítica de la historia de la poesía inglesa, Eliot, Ezra Pound y Robert Graves habían ya proclamado la calidad de la nueva poesía. Las actitudes que indujeron a *The Oxford Book of English Verse* a conceder a Donne tanto espacio como a Bulwer Lytton y menos de una tercera parte del reservado a Herrick, o las que convirtieron a Bridges en una figura fundamental que había sido, por su munificencia de corazón, mecenas del excéntrico y frustrado talento de Hopkins, se hallaban ya sometidas a las andanadas críticas. Después de *Prufrock* y de los primeros ensayos de Pound y Eliot se estaba volviendo cada vez más difícil ver a Tennyson o a Swinburne como las únicas o más relevantes fuerzas directrices de la poesía inglesa. Soplaba un aire más frío.

La reorganización del enfoque crítico llevada a cabo por Leavis –su insistencia en esa tradición de inteligencia y forma acabada que va de Shakespeare y los metafísicos a Pope, Blake, Hopkins y Eliot– arraiga en la modificación de la sensibilidad ocurrida en los años veinte y principios de los treinta.

Lo que hizo fue dar a esa modificación su más convincente y precisa justificación crítica. Su maestría no reside en el planteamiento general, sino en el ejemplo particular.

Aquí encontramos gran parte de lo que permanecerá entre las páginas clásicas de la crítica. Miremos donde miremos en el impresionante abanico de escritos de Leavis, quedamos sorprendidos por la estimulante presencia de una inteligencia de soberbia exactitud, una inteligencia que tiene a su alcance formidables recursos de conocimiento histórico y textual. Esa inteligencia traba un estrecho y sutil comercio con el poema en un acto de total conciencia que se halla, en los mejores ejemplos, próximo al arte. Leavis es difícil de citar debido a lo continuo y denso del avance de la respuesta. Y sin embargo, no hay duda de que algunos instantes destacan por la auténtica excelencia y oportunidad de la penetración lograda.

La lectura del *Spelt from Sibyl's Leaves* (incluida en la obra *New Bearings in English Poetry*) es inusual por el hecho de mostrar a un Leavis que recrea el sentido y el impacto del poema no sólo mediante un juicio sensible, sino por medio de una especie de contrapunto lírico:

> Los árboles no son ya los hermosos y refrescantes seres de las horas de luz; se han convertido en criaturas fantásticamente extrañas, duras y crueles, de «hojas ganchudas», para sugerir la fría y dura luz, acerada como el destello de unas pulidas herramientas, contra las cuales aparecen como una especie de adamascado («damasco») grabado sobre una espada. A continuación viene la angustiada entrega a la composición:
>
> [...] Nuestro cuento, ¡Oh nuestro oráculo!
> Deja la vida, menguada, ah, deja la vida sin resuello
> Quítale su enmarañada manchada veteada variedad
> Y todo sobre dos devanaderas; parte, pluma, fardo
> Ahora toda en dos bandadas, dos rebaños –negro, blanco;
> Bueno, malo...
>
> La serie de aliteraciones, rimas y asonancias sugiere la irresistible intensidad de la composición. El poema termina con un terrible efecto de nervios desnudos que rechinan unos contra otros. A primera vista, podría considerarse que ese rechinar es simplemente el del «bien» contra el «mal», el íntimo conflicto del espíritu y la carne, y el dolor que el creyente sabe

que debe afrontar, el simple dolor de la renunciación. Y sin embargo, percibimos una angustia más sutil y un aprieto más desesperado.

La crítica es, necesariamente, comparación. Pero sólo un gran crítico es capaz de convertir el acto de la preferencia, de la «ubicación» de un escritor por encima de otro, en un ejercicio de iluminación pareja. La comparación sostenida, gradualmente más profunda, de Pope y Dryden en *Revaluation* es una de las jugadas maestras de Leavis. Disponiendo la *Tontíada* junto a *Mac Flecknoe*, Leavis señala que

> por encima de cada verso de Pope podemos imaginar una curva tensa, flexible y compleja que representa la modulación, el énfasis y los cambiantes tono y tempo de la voz en la lectura; la curva varía de verso en verso y los versos se articulan sutilmente unos con otros. Los versos de *Mac Flecknoe*, en la comparación, son a un tiempo descuidados y monótonos; una y otra vez dan pesadas vueltas y más vueltas, poco convencidos y poco convincentes, necesitados de la inyección de convicción retórica del declamador para sacarlos adelante.

Y sin embargo, al mismo tiempo, se impone el matizado mecanismo del enfoque de Leavis. La comparación «*es* injusta: los efectos de Dryden son para el oído de todos los públicos». Leídos con un espíritu apropiado a su intención, los poemas satíricos de Dryden eran «magníficamente eficaces». Pero el espíritu que exige Pope es algo diferente; detrás de sus efectos inmediatos se encuentra una organización más refinada, más íntima que la requerida o la exhibida por Dryden. De hecho, son sus limitaciones lo que hace de Dryden «el gran poeta representativo del último tramo del siglo XVII». Dryden pertenece enteramente a la comunidad de gusto dominante. Entre su persona y la sensibilidad de la época no hay nada de la distancia, crítica o nostálgica, que fuerza a Marvell o a Pope a emplear una mayor delicadeza de organización: «Dryden es la voz de su tiempo». Todo el análisis es magistral; muestra el modo en que Leavis lee con lo que Klee habría llamado «un ojo pensante».

Ese ojo opera de nuevo, aunque contraído, en el examen de Leavis del estilo de Milton: «Milton muestra más un sentimiento *por* las palabras que una capacidad de sentir *mediante* las palabras [...], el hábito no podría sensibilizar un medio tan aislado del habla –un habla que pertenece a la textura emocional y sensorial de la vida real y que se halla en resonancia con el sistema nervioso–». Creo que Leavis se equivoca, que Milton (al igual que Joyce) construye con el lenguaje una realidad que no es menos coherente ni está menos repleta de las asperezas de la experiencia que el habla común –pero la fuerza argumental y el desafío del planteamiento de Leavis resultan obvios.

Ningún pasaje ilustra de manera más compacta el singular genio de la crítica de Leavis que la conclusión de su ensayo sobre Swift:

> No se trata simplemente de que mostrara un desdén neoclásico hacia la metafísica; compartía las más superficiales complacencias del sentido común neoclásico; su ironía podría destruirlas, pero no hay una crítica consciente.

> Era, de varios modos, curiosamente inconsciente –el reverso de un clarividente–. Se distingue por la intensidad de sus sentimientos, no por su penetración en ellos, y ciertamente no nos impresiona como una mente en posesión de su experiencia.
>
> No hallaremos a Swift notable por su inteligencia si pensamos en Blake.

La reflexión es formidable por su amplitud, por el carácter sereno e irrevocable de su tono, por la total implicación de las pruebas sopesadas y puestas en orden. La «mente en posesión de su experiencia» –comentario que no es aquí más que una nota puramente crítica– adquiere una pertinente y sombría precisión si recordamos que el intelecto de Swift cayó literalmente en posesión de la locura. Pero hay más: la fuerza del veredicto se acumula en la pincelada final, en la evocación de Blake, tan deliberadamente colocado como última palabra. El *rapprochement* de Blake y Swift supone por sí mismo una crítica soberbia. Aquí lleva un sello de dimensión relativa, de grandeza comparable aunque desigual. Sólo aquellos que se hayan enfrentado a la tarea de tratar de decir algo nuevo o perspicaz respecto de los clásicos establecidos comprenderán plenamente cuánto hay de respuesta preliminar, de pensamiento minucioso e inexplorado tras el conciso aplomo de Leavis.

Sin lugar a dudas, el principal logro de Leavis es su crítica de la novela inglesa. *The Great Tradition* es uno de esos muy raros libros de comentarios literarios (a uno le vienen a la memoria las *Lives of the Poets* de Johnson o los *Essays in Criticism* de Arnold) que han reorganizado el paisaje íntimo del gusto. Quienquiera que se ocupe seriamente del desarrollo de la ficción inglesa debe empezar, aunque desde el desacuerdo, por las propuestas de Leavis. Además, pese a que gran parte de lo que argumentó Leavis sobre la poesía se decía ya a su alrededor, su forma de abordar la novela tan sólo tiene un precedente –los ensayos y prefacios de Henry James–. Al igual que James, pero con un empeño de orden y exhaustividad más deliberado, Leavis ha concentrado sobre la novela esa minuciosidad de lectura y de perspectiva formal anteriormente reservada al estudio de la poesía o el drama poético.

Hoy, cualquier comentarista de libros o estudiante se atreve a pronunciar sus intuiciones respecto de la «talla» de Jane Austen, el «maduro arte» de George Eliot, o la «riqueza creativa» de la inteligencia en *Retrato de una dama*. Hoy parecería ridículo o descabelladamente excéntrico negar que *The Secret Sharer* o *Mujeres enamoradas* sean consumadas obras de arte y clásicos de la vida novelesca. Sin embargo, su mismo triunfo no debe hacernos olvidar la novedad, la imperturbable audacia del examen crítico de Leavis. Incluso en los casos en que desafiamos su lista de méritos, cuestionando su orden de preferencias o señalando omisiones, nuestro sentido de la novela como forma, nuestro sentido de la responsabilidad de ésta en la percepción moral y en el «vívido registro de lo esencial», es el definido por el enfoque de Leavis. La afirmación de que, tras el declive de la épica y del drama en verso, la novela en prosa ha concentrado las principales energías de la literatura occidental –una afirmación propuesta provisionalmente por Flaubert, Turgueniev y James– es hoy un lugar común. Pero no lo era cuando Leavis centró por primera vez en un capítulo del *Middlemarch* o en un párrafo del *Nostromo* el mismo género de aprehensión total que había mostrado en relación con Shakespeare o Donne. La mera sugerencia (que en la actualidad es casi un tópico) de que en *El corazón de las tinieblas* hay una realización del mal comparable al estudio de la disminución de la conciencia moral en, digamos, *Macbeth*, trasluce una revolución de la crítica. Exceptuando a James, Leavis ha sido, más que ningún otro hombre, la causa de esa revolución.

Debido sólo en parte a sus mismos escritos, el impacto ha sido el de una *personalidad*. Al igual que Péguy, Leavis se opuso al clima de la época manteniendo una postura de acosado aislamiento que era en parte real y en parte estratégico. Recuerdo haber esperado aquellos grises y austeramente encuadernados números del *Scrutiny* como se espera una botella arrojada al océano. Inevitablemente, por su gris atavío, por la angulosa estrechez de la impresión y las páginas, transmitían la imagen de un profeta rodeado por una minúscula y amenazada escolta de elegidos, un profeta que exponía y diseminaba sus acres verdades por medio de la voluntad y la privación. Cuando era estudiante, envié mi solicitud de suscripción con un sentimiento de admiración apurada, con la sensación de urgencia propia de un conspirador, como si hubiera que comprar comida y carburante para mantener en marcha una empresa de notable peligro. En una época de calidad intelectual fantásticamente baja, de untuosa pseudocultura y de completa indiferencia a los valores –en el siglo del club de lectores, del *digest* y de los centenares de grandes ideas para las publicaciones por fascículos– la «necesaria actitud de absoluta intransigen-

cia» de Leavis ha tenido una fuerza ejemplar y conmovedora. Sin embargo, el mantenimiento de esta actitud tuvo para él un cruel coste psicológico.

Tuvo que definir y, en notable medida, crear por sí mismo al «Enemigo». Como un heráldico y fabuloso monstruo, el Enemigo poseía muchas cabezas. Entre ellas se contaban las de los periódicos dominicales y *The Guardian*, así como las de todos los dómines que escribían en ellos; el *Times Literary Supplement*, el señor Pryce-Jones y su padre (que se adentra en el mito de la vituperación de una forma oscura y recurrente); los «intelectuales» del Tercer Programa y el *entourage* del *New Statesman*; el Consejo Británico y el *Encounter*; el señor John Hayward, el profesor C. S. Lewis, Lord David Cecil, y todos los que compartían el estudio y la enseñanza de la literatura con la búsqueda de la elegancia o la ciencia-ficción; y en los últimos tiempos, descollando entre todas las cabezas de la hidra, C. P. Snow. El Enemigo representa la comodidad, la frivolidad, las camarillas mundanas, la utilización de la cultura para la adulación o la cordialidad mutua. El Enemigo encarna «los valores de uso corriente en la sociedad literaria urbana y en los medios universitarios asociados a ella». El Enemigo crea gigantes filosóficos como el señor Colin Wilson un buen domingo por la mañana y los pisotea cuando cambia el viento. El Enemigo propaga la noción de que Virginia Woolf era un intelecto superior o de que el nervio vital del pensamiento inglés late en el Ateneo, en las quietas aguas de All Souls, o en Printing House Square. El Enemigo es una clase dirigente intelectual. Su semblante es neutro y su tono afable.

Detrás de este dragón artificial *hay* una cierta realidad compleja. Al ser compacta desde el punto de vista geográfico, la vida intelectual inglesa es claramente vulnerable a las presiones de clubes y camarillas; el artificio de un renombre puede verse rápidamente conjurado o revocado. En los estanques pequeños, los tiburones pueden cobrar momentáneamente la apariencia de leviatanes. También es cierto que existe entre las universidades y el mundo de la prensa, las revistas y la radio una alianza de vulgarización activa. Un sorprendente número de académicos muestra tener olfato para el exhibicionismo; con demasiada frecuencia, las ideas resultan, de hecho, intrincadas y provisionales, siendo arrojadas crudas, como si fueran ramos de flores, a las fauces del público. Al contemplar en su trabajo a algunos de los más brillantes autores, apenas se atrevería uno a suponer que el pensamiento y la erudición sean –cuando se realizan llevando la tensión a su pleno y doloroso máximo– un raro, solitario y con frecuencia absorbente ejercicio del espíritu. Por encima de todo, hay en la clase dirigente intelectual y artística de Inglaterra un sesgo peligroso que la

hace tender al encanto personal, al eufemismo y a la delicadeza propias de los aficionados. Con demasiada frecuencia, los juicios de los críticos y de los electores de los consejos de universidad se hallan oscurecidos por unos criterios de aceptación social que, siendo complejos y apenas definibles, están no obstante profundamente arraigados. El «buen tipo», el hombre con el que a uno no le importaría cenar, asciende suavemente hasta la cima. El genio molesto, espinoso y apasionado –ya sea un gran historiador de la política, el inventor del motor a reacción, o el autor de *The Rainbow*– encaja mal en los suaves caminos trillados de la gran sala de estar. Los pasillos del poder o de la financiación oficial se hallan cerrados a su intensidad inoportuna y carente de tacto.

De manera incuestionable, Leavis sufrió bajo la suave garra de la cultura de tertulia. Y posiblemente tenía razón al sostener su ardiente e inconformista creencia de que las posibilidades de una comunidad auténticamente educada –una comunidad capaz de juzgar y reflejar aquello que es radical y serio en el arte– se ven constantemente socavadas por la «semicultura» de la Sociedad Anónima de Cerebros y la revista dominical. En una época en la que ya empezaba a ser ampliamente reconocido (particularmente en Estados Unidos) como la voz más autorizada en la enseñanza de la literatura, Leavis encontró entre sus propios colegas universitarios poco más que hostilidad o divertida aversión. Al igual que los *Cahiers de la quinzaine* de Péguy, que son los únicos que se le equiparan por su sostenida integridad y riqueza de provocación, el *Scrutiny* fue posible por un absoluto empleo de energías privadas. Incapaz de pagar a sus colaboradores, y no recibiendo apoyo oficial alguno, fue silenciado por quienes (por ejemplo, el Consejo Británico) trataban de definir ante el mundo qué resultaba más vital en la cultura inglesa. La primera, y hasta la fecha única, recopilación de sus páginas, fue llevada a cabo en Estados Unidos, con apoyo puramente privado, por Eric Bentley.

Y sin embargo, entre estos hechos y la leyenda del yo y la sociedad en que Leavis encajonó su espíritu hay un vasto y trágico desfase. Como impulsado por algún tipo de soledad esencial, Leavis evocó un melodrama detallado de persecución y descuido, de conspiración y traición. Pese a estar rodeado de discípulos que imitaban incluso los aspectos más efímeros de sus peculiaridades, pese a que se acercaban a él desde muchos lugares para oírle y aclamarle, Leavis se aferró tenazmente a la máscara del paria. Alude a lo que tuvo que aguantar en Cambridge como a un inesperado golpe de buena fortuna, como a un descuido por parte del Enemigo. En el pasado ya había rechazado invitaciones llegadas de Estados Unidos para que una oscura malevolencia no terminase con sus restos durante su ausencia. Pese a que en-

tre sus estudiantes se cuenta un cierto número de críticos destacados que trataron de dar continuidad a su punto de vista (M. Turnell, D. A. Traversi, Marius Bewley, L. C. Knights), es difícil encontrar uno con el que Leavis no haya roto. Pese a pretender que no perseguía nada que no fuera una adhesión matizada y desafiante, Leavis llegó a exigir, quizá inconscientemente, una completa lealtad a su credo. La menor duda o desviación era herejía e iba seguida muy pronto de la excomunión de la iglesia. De este modo, aunque Leavis es uno de los más grandes maestros de su época, deja tras de sí pocos representantes de lo que hay de más vital en su estilo. Hay quienes logran remedar su tono bronco, sus austeridades externas y sus giros expresivos. Pero al igual que las filas de estudiantes que reían con disimulo, con entrenada fidelidad, cada una de las hirientes menciones de los «periódicos dominicales», los seguidores inmediatos de Leavis no le hacen demasiado honor. Simplemente aúllan y enseñan los dientes tras la estela de su grandeza.

Pero lo que importa no es el compromiso personal con una polémica artificial u obsoleta, no es el calcinador gasto de energía nerviosa e intelectual. Estos son aspectos tristes y degradantes, pero son, en último análisis, privativos del doctor Leavis. Lo que requiere que nos mantengamos vigilantes es el grado en que la melodramática imagen que daba Leavis de su propia vida y papel ha podido distorsionar o corromper su juicio crítico. Es esto lo que confiere a su enfrentamiento con C. P. Snow toda la relevancia que pueda tener.

La Conferencia Richmond fue una sesión innoble.[2] En ella, Leavis cedió por entero a una vena de crueldad obsesiva. Una y otra vez, proclamó ante su audiencia que Snow era un ignorante, que no sabía

2. Al echar la vista atrás, uno queda sorprendido por el subyacente significado político y social del asunto. La controversia entre Leavis y Snow es, en esencia, una controversia sobre la futura forma de la vida en Inglaterra. Establece la visión de una utopía reaccionaria, la de una Inglaterra que pese a ser pequeña y económicamente reducida es también autónoma y humanística en su educación, una utopía inglesa enfrentada a la utopía de una nación renovada, cuya energía y raciocinio giran en torno a los principios de la tecnología y el consumo de masas. Es, por tanto, un debate sobre la relación que mantiene Inglaterra tanto con su pasado como con un presente esencialmente estadounidense. El futuro de Inglaterra, el tipo de sociedad en la que habrán de crecer y vivir los hijos de Leavis y Snow —o de los que habrán de emigrar— depende de la alternativa elegida. ¿Puede Inglaterra, una isla pequeña y atestada, que no goza de las bendiciones del clima ni de las de un gran margen de maniobra para el despilfarro, «ser moderna» sin sacrificar un irremplazable número de cosas gratas relacionadas con la tolerancia y el ocio humanos? Ahora bien, ¿puede efectivamente perdurar algo de esto último si decae demasiado abruptamente, si se repliega sobre sí misma hasta dar en una especie de provincialismo «post-Habsburgo»? Estas son, en mi opinión, las cuestiones que subyacen al debate entre Leavis y Snow, las que le confieren una dignidad que supera con mucho la obsesiva e insultante forma que adoptó la Conferencia Richmond.

nada de literatura ni de historia, y tampoco mucho, adivinaba uno, de ciencia. Este empeño probatorio basado en la mera repetición es característicamente totalitario. Pese a que, desde la experiencia personal, no conocía Estados Unidos, Leavis lanzó estereotipos ajados sobre la «vacuidad» de la vida estadounidense, sobre el inhumano carácter de los valores tecnológicos. Uno se daba cuenta, con doloroso sobresalto, de lo mucho que el arsenal perceptivo de Leavis se remontaba a las mitologías y las tácticas de los años treinta. Mientras que Snow pertenece enteramente al presente, sensible por todos conceptos a lo que es nuevo y chirriante en nuestra nueva condición, Leavis trata de detener el tiempo mediante un sueño de orden pastoral neoclásico.

Leavis acusó a Snow de recurrir a los tópicos; su propia intervención no fue otra cosa. Las trivialidades sucedían a las trivialidades con insulsa virulencia. Ni siquiera trató de abordar seriamente lo que es crucial en la argumentación de Snow –la sensación de que se está produciendo una toma de posición nueva en los asuntos internacionales, la nueva definición de la cultura, que abarca ahora la sintaxis del número–. En realidad, Snow está tratando de ser un «nuevo tipo de hombre», aunque sólo sea por el hecho de que desea sentirse igual y vitalmente cómodo en Inglaterra, Rusia o Estados Unidos. Podría argumentarse, de modo profundo y juicioso, que esta «nueva ubicuidad» de la imaginación pone en peligro los valores de estricta y arraigada espiritualidad que Leavis defiende. Pese a ser un combate de retirada, esta forma de contradecir a Snow pudo haber resultado estimulante. Sin embargo, no se produjo nada; en vez de argumentos, lo que surgió fue un caduco insulto. De un lado estaba «Snow», del otro una serie de estereotipos aceptados –la «vida», los «valores humanos», la «inteligencia vital»–. Lo que se había anunciado como el examen responsable del concepto de «las dos culturas» se disolvió –como tantas otras cosas en los últimos trabajos que ha producido Leavis– en una danza ceremonial ante el oscuro dios, D.H. Lawrence.

La relación de Leavis con Lawrence se ha vuelto obsesiva. Ha pasado de la exposición racional a una misteriosa identificación. Lawrence no es sólo el «mayor escritor inglés del siglo XX», sino un maestro vital, un profeta cuyas enseñanzas son lo único que puede permitir que nuestra sociedad recupere el equilibrio humano y la pasión creativa. El hecho de que en Lawrence haya mucho de monótono e histérico, de que muy pocas de sus obras se vean libres del defecto de unas idiosincrasias propensas a la bravata, de que su genio exhiba escasa risa o tolerancia, son consideraciones que Leavis apenas admite. Con una imagen dualista, tan artificial y superficial como el ma niqueísmo, Leavis opone a Lawrence a todo lo que es inhumano, frívo-

lo, insensible o pasajero en nuestra cultura. Cuestionar a Lawrence, o proponer, como ha hecho Snow con su obra y su ejemplo, que hay crisis de espíritu y realidad política de actualidad mayor o diferente a las soñadas en *Mujeres enamoradas*, es cuestionar la «vida». Y sin embargo, nada podría ser menos humano o estar más desprovisto de la concreción del encuentro vivo que la arenga de Leavis. Al oírla, uno se veía confrontado al obstinado hecho de que un crítico, por muy grande que sea, está excluido de ciertas generosidades de la imaginación a las que el artista tiene acceso.

La Conferencia Richmond y otras muchas cosas indefendibles de los últimos pronunciamientos de Leavis se olvidarán pronto. Pero incluso en sus mejores partes, la crítica de Leavis muestra ciertas limitaciones y rarezas graves. Si hemos de definir el alcance de sus radicales logros, también deberán señalarse estas peculiaridades.

Hay casos en que se sobrestiman (sobre todo en las primeras producciones críticas de Leavis) algunos talentos menores como el de Ronald Bottrall o el del novelista L.H. Myers. También se constata la falta de cualquier confrontación, amplia o sostenida, con la poesía de Yeats, un conjunto de obras, habría pensado uno, que no tiene menos necesidad de una minuciosa evaluación que el integrado por las de Eliot o Pound. Al igual que los críticos neoclásicos, Leavis se ha encontrado principalmente cómodo con la poesía cuyo pulso argumental e inteligencia sistemática late con fuerza. De ahí su decisiva lectura de *Mauberley* y su aversión a permitir las ocasiones de pura fuerza lírica, de imagen articulada, en el abrasado caos de los *Cantos* de Pound.

Y respecto a la novela, la percepción que uno tiene de las omisiones es más aguda. El caso de Dickens es notable:

> el genio era el de un gran animador, y en la mayoría de los casos no tenía responsabilidad más profunda como artista creativo de lo que esta descripción sugiere. [...] Por regla general, la mente adulta no encuentra en Dickens ningún desafío a una seriedad desacostumbrada y sostenida. Sólo puedo recordar un libro suyo en el que su peculiar genio creativo aparezca controlado en toda la obra hasta configurar un significado unificador y organizativo, y esa obra es *Tiempos difíciles*...

La limitación propuesta aquí me ha parecido ir siempre en detrimento de Leavis, no de Dickens. Y la predilección por *Tiempos difíciles* frente a logros de una amplitud manifiestamente mayor como *Bleak House* o *Great Expectations* resulta ilustrativa. En general, Dickens trabaja al margen de los criterios de conciencia organizativa y «significado» que se exhiben en *The Wings of the Dove* o en *Nostro-*

mo. Pero hay otra vena de absoluta seriedad, la de la seriedad del sentimiento comprometido, de la realización vehementemente imaginativa. Esto es algo que Dickens posee y que hace de él, después de Shakespeare, el principal creador de vida recordada de la literatura inglesa.[3]

Igualmente sugerente de una limitación en el criterio admitido ha sido el descuido de Joyce por parte de Leavis. Leavis ha observado en el *Ulises* ejemplos de realización sensual, pero en ningún lado ha hecho justicia al genio arquitectónico del libro ni al enriquecimiento y la renovación que aporta al lenguaje. Leavis ha superado el desprecio y la errónea comprensión que muestra D. H. Lawrence de los logros de Joyce. Juzgados según las exigencias de seriedad y vivificante equilibrio moral del propio Leavis, gran parte de *Dublineses* y del *Retrato del artista adolescente* debería figurar en los primeros puestos de la tradición. Pero Leavis ha realizado su lectura a la ofuscadora luz de una falsa distinción. El dilema no es Lawrence *o* Joyce. Ambos son indispensables; y es Joyce el que ha hecho tanto como cualquier escritor de nuestra época para mantener la confianza y la creatividad del inglés.

Íntimamente relacionada con esta falta de percepción de Joyce encontramos la incapacidad de Leavis para ampliar el alcance de su crítica a otros dos novelistas, ambos maestros de la visión y la estructura poética. Uno es Melville. Un estudio del árbol genealógico de la novela inglesa que reserva un lugar central a James y un importante papel preliminar a Hawthorne pero que no nos dice nada de *Moby Dick* o de *Benito Cereno* (un cuento que es equiparable a los mejores de Conrad) resulta necesariamente incompleto. Además, sólo una acabada respuesta a Dickens, Melville y Joyce hace posible un estudio justo del novelista que yo considero, tras Hardy y Lawrence, el principal maestro de la ficción inglesa moderna: John Cowper Powys. Si ni *The Glastonbury Romance* ni *Wolf Solent* (el único libro en lengua inglesa que rivaliza con Tolstoi) pueden hallar un lugar en la Gran Tradición se debe precisamente a que sus virtudes características –líricas, filosóficas, estilísticas y religiosas– son externas a la fundamental pero estrecha apreciación de la sensibilidad de Leavis.

Otro gran ámbito le es externo. Leavis se ha negado a ocuparse, en grado alguno que no fuera el meramente superficial, de la literatura ex-

3. El doctor Leavis está trabajando, según se dice, en un extenso estudio crítico de las principales novelas de Dickens. Un cierto número de ensayos que podrían formar parte de este estudio ya han aparecido impresos. Este libro no sólo tendrá un gran interés por sí mismo, lo tendrá también por el hecho de constituir uno de los raros ejemplos en los que el doctor Leavis ha «revisado» una de sus propias y más influyentes desaprobaciones.

tranjera. Hay en su negativa un orgulloso escrúpulo. Si la crítica supone una respuesta completa a un texto, su completa posesión, ¿cómo puede esperar un crítico abordar con madurez otra cosa que lo compuesto en su propia lengua? Hay, incuestionablemente, una estricta honestidad en esta postura. Pero puede llevarse demasiado lejos. ¿Cómo podrían, por ejemplo, referirse la mayoría de los críticos a hitos tan dominantes, tan inevitables como la Biblia, Homero, Dante o Goethe, si no confiaran, en uno u otro caso, en la muleta de la traducción? Y, ¿no es tarea de un crítico valerse, al menos en alguna medida imperfecta, de otra lengua, aunque sólo sea para experimentar los contornos definitorios de la suya?

La austera concentración de Leavis puede, de hecho, tener una raíz más profunda. La visión de una Inglaterra inconformista y moralmente educada, de una Inglaterra al estilo de Bunyan, Cobbett y D.H. Lawrence, conforma su pensamiento crítico. La «anglicidad» es, en el vocabulario interno de Leavis, una noción de tremenda fuerza positiva; connota un tono específico y una excelencia natural: «en *Rasselas* encontramos algo profundamente inglés que relaciona a Johnson y a Jane Austen con Crabbe». Gran parte de la argumentación contraria a Joyce se realiza en términos de lo nativo entendido como algo enfrentado a lo excéntrico y lo desarraigado. Los experimentos de Joyce con el lenguaje reflejan una sofisticación «cosmopolita». El verdadero genio del inglés se encuentra más cerca de casa:

> Esta fuerza del inglés pertenece al espíritu mismo de la lengua, ese espíritu que se formó cuando el pueblo inglés que lo engendró era predominantemente rural [...]. Y cuánto más rica era la *vida* en el viejo orden, predominantemente rural, que en el moderno mundo suburbano. [...] Cuando añadimos que en el viejo orden el habla era un arte cultivado por el pueblo, que el pueblo hablaba (hasta hacer posible a Shakespeare) en vez de leer o escuchar la radio, aparece claro que la promesa de regeneración mediante la jerga estadounidense, los giros lingüísticos populares urbanos o la invención de los cosmopolitas de *transición* es un pobre consuelo para nuestra pérdida.

Escrito en 1933, este pasaje tiene una curiosa resonancia; pertenece a ese complejo de autonomismo agrario, de *la terre et ses morts*, que va de Péguy y Barrès a Allen Tate y los fugitivos meridionales de Estados Unidos. Detrás de este texto resplandece la visión histórica (en gran medida imaginaria) de un antiguo orden rural, consuetudinario, moralista. Es la visión de algunos de los hombres que combatieron en la Primera Guerra Mundial –como hizo Leavis, con una obra de Milton en el bolsillo– para terminar constatando que todo aquello por lo que habían luchado a un costo inhumano degeneraba en el vergonzoso caos de los años veinte.

El «nacionalismo crítico» de Leavis, que contrasta tan agudamente con el humanismo de largas miras de un Edmund Wilson, es un instrumento de gran discriminación y poder. Sin embargo, tiene consecuencias que lo limitan. La amplia y sutil pluralidad de la cultura moderna, la interrelación de lenguas y estilos nacionales, puede ser lamentable –pero es un hecho–. «Ubicar» a Henry James sin ponerlo en estrecha relación con Flaubert y Turgueniev; exaltar el modo de abordar la política en *Nostromo* y *Middlemarch* sin la correspondiente mención de *The Possessed*; discernir la realización de matices sociales en Jane Austen sin permitir la presencia de Proust en el contexto crítico –todo esto es obrar inmerso en un artificio de aislamiento–. ¿Es posible discutir de forma global la naturaleza de la prosa de ficción sin introducir, en estadios señalados del argumento, la idea de que Kafka ha alterado, de forma profunda, las relaciones entre la verdad observada y la verdad imaginada? ¿Podría Leavis llegar tan lejos como llega en su apoyo a Lawrence, en su defensa del modo en que Lawrence aborda el sentimiento social, si situara a *Mujeres enamoradas* junto a *Los hermanos Karamazov*?

Este resuelto provincialismo encuentra su contrapartida en el modo en que Leavis aborda el tiempo. Entre todas las cosas que se han escrito a lo largo de los últimos veinte años, apenas hay nada que Leavis haya considerado digno de un examen serio. Ha renunciado a una de las funciones principales de la crítica, que consiste en aprehender y dar la bienvenida a lo nuevo. Uno tiene la impresión de que no puede perdonar a Auden por el hecho de que los versos ingleses puedan seguir teniendo historia después de Eliot, tal como no puede perdonar a Snow que haya sugerido que la novela inglesa pueda haber tenido un futuro más allá de Lawrence. Por utilizar un epíteto que él mismo aplica a Johnson, la crítica de Leavis rara vez ha sido, de 1945 en adelante, una crítica «vivificante». En su relación con la literatura contemporánea, la crítica de Leavis no ha realizado sus alegatos desde el amor, sino desde el desdén.

Éstas son, como resulta obvio, reservas de envergadura. Se acumulan hasta generar la imagen de una carrera dividida a partes iguales por una cierta constricción esencial del humor y los objetivos. Gran parte de lo escrito por el último Leavis muestra una irrealidad inhumana (y en este sentido, la Conferencia Richmond no es más que un ejemplo flagrante). La profundidad de la intuición queda gradualmente echada a perder por un mordaz desprecio. No ha habido, desde Rymer, una crítica menos magnánima.

Esto es lo que hace que cualquier «ubicación» de la obra de Leavis resulte difícil y prematura. Los grandes críticos son más escasos que los grandes poetas o los grandes novelistas (aunque su talento se ha-

lle a mayor distancia de los manantiales de vida). En inglés, Johnson, Coleridge y Matthew Arnold son críticos de primer orden. Tanto en la excelencia de Dryden como en la de Saintsbury hay inestabilidad en el enfoque, un toque propio de un trabajo de aficionado. Entre los modernos, T.S. Eliot y Edmund Wilson pertenecen a esta rara cofradía. ¿Y qué decir de Leavis? Mi instinto apela a un inmediato asentimiento. En el conjunto de sus obras hay un poder, una fuerza argumental que cobra una importancia muy superior a lo que, en su circunstancia, se mostró polémico y desabridamente arrogante. Si alguna duda queda, se debe simplemente al hecho de que la crítica ha de ser, según la definición del propio Leavis, a un tiempo central y humana. En sus logros, la importancia central es manifiesta; la humanidad se ha encontrado con frecuencia trágicamente ausente.

Orfeo con sus mitos: Claude Lévi-Strauss

No hay duda de la influencia que monsieur Lévi-Strauss tiene en la vida de las ideas francesas. Es, quizá, el segundo después de Sartre. Pero la naturaleza exacta de esa influencia no es fácil de definir. Gran parte de la obra de Lévi-Strauss es altamente técnica. En la manera de su expresión y el rango de referencia que asumen sus obras, sus más recientes escritos son enormemente intrincados, casi herméticos. ¿Cuántos de aquellos que invocan el nombre de Lévi-Strauss y que aplauden su método han leído *El pensamiento salvaje*, toda la *Antropología estructural*, o cuando menos *Lo crudo y lo cocido*? La dificultad misma puede ser parte del hechizo. Como Bergson, Lévi-Strauss ha sido capaz de llegar a cierto tono, a cierta presencia casi dramática, en una cultura que tradicionalmente ha visto las ideas como altamente individuadas y que, al contrario que en Inglaterra, da a las disputas filosóficas un contexto público y emocionalmente vivo.

Una página de Lévi-Strauss es inconfundible (las dos primeras frases de *Tristes trópicos* han pasado a la mitología del idioma francés). La prosa de Lévi-Strauss es un instrumento muy especial que muchos tratan de imitar. Posee una envergadura austera, seca, que a veces recuerda a La Bruyère y a Gide. Hace uso de una alternación cuidadosa de frases largas, usualmente con ritmo ascendente, y de retorcidas frases latinas. Al tiempo que parece observar las convenciones de la presentación neutral, se permite bruscas intervenciones y apartes personales. Por el momento, Lévi-Strauss parece invitar al lector, *derrière les coulisses*, haciéndole cómplice de algún júbilo profundo y sutil, a expensas del objeto o de las esperanzas que los otros hombres tengan puestas en éste. Entonces se aposta tras un parapeto de análisis técnico y erudición tan minucioso que excluye a todo el que no esté iniciado.

Pese a esta retórica, con sus tretas de ironía y ocasionales chisporroteos de inflamación lírica, Lévi-Strauss ha alcanzado una indivi-

dualidad fascinadora y corrosiva. Rechazando la concepción sartriana de una historia ordenada y dialéctica y teniéndola por otro mito más, por otro acercamiento convencional y arbitrario a la realidad, Lévi-Strauss añade: *Cette perspective n'a rien d'alarmant pour une pensée que n'angoise nulle trascendance, fût-ce sous forme larvée.* (Esta perspectiva no tiene nada de alarmante para un pensamiento al que no angustia ninguna trascendencia, así fuese de forma embrionaria.) La frase es caracterizadora en distintos sentidos: por su amanerada concisión pascaliana y su sintaxis; por la identificación implícita del propio Lévi-Strauss con la «concreción abstracta» de *une pensée*; pero, sobre todo, por su nota de condescendencia estoica. En esta nota se encuentra la frialdad interior y la mirada hacia abajo, la arrogancia de la penetración desencantada, lo que tanto fascina a los discípulos y oponentes de Lévi-Strauss. Así como el joven ansió en otro tiempo imitar la pasión nerviosa de Malraux, así busca ahora imitar la *hauteur* y voz gnómica del profesor de Antropología social del Collège de France.

Al hacer de la antropología el fundamento de una crítica generalizada de los valores, Lévi-Strauss sigue una tradición distintivamente francesa. Lleva de la subversora meditación sobre los caníbales que hiciera Montaigne a las *Cartas persas* de Montesquieu y al uso que éste hace de un estudio comparativo de las culturas y costumbres para crítica del absolutismo ético y político. Echa mano del uso que hicieron Diderot, Rousseau y los *philosophes* de la literatura de viajes y la etnografía, y se extiende a la polémica moral tan cuidadosamente introducida en los relatos de Gide de sus viajes africanos. El *moraliste* hace uso de las culturas «primitivas», experimentadas personalmente o cosechadas de segunda mano, como telón de fondo sobre el que probar las tribulaciones del propio medio. Lévi-Strauss es un *moraliste*, consciente de sus afinidades estilísticas y observadoras con Montesquieu y el *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot. El concepto no encaja del todo en la traducción «moralista». Arrastra una fuerza literaria, casi periodística, que no tiene analogía inmediata, por ejemplo, con los platónicos de Cambridge. El *moraliste* puede utilizar la ficción, el periodismo, el teatro, como hiciera Camus. O puede, como Lévi-Strauss, trabajar en lo que es, en su forma original y técnica, un campo de interés altamente especializado.

Sólo el antropólogo y el etnógrafo comparativos están equipados para emitir juicios a las soluciones que Lévi-Strauss adelanta con respecto a complejos problemas de parentesco y totemismo, de difusión cultural y psicología «primitiva». La literatura técnica que se ha desarrollado en torno de la obra de Lévi-Strauss es ya grande. Pero el in-

flujo de esta obra en la noción de cultura, en nuestra concepción del lenguaje y el proceso mental, en nuestra interpretación de la historia, es tan directa y nueva que el conocimiento del pensamiento de Lévi-Strauss forma parte de la ilustración de hoy en día. «Como Freud –señala Raphaël Pividal–, Claude Lévi-Strauss, mientras resuelve cuestiones especiales, abre nuevos horizontes a la ciencia del hombre.»

El horizonte comienza con los aciertos clásicos en sociología y antropología social de Durkheim, Hertz y Mauss. En el «Ensayo de ciertas formas primitivas de clasificación» (1901-1902) del último, vemos bosquejados importantes aspectos del estudio de la taxonomía y «lógica concreta» de *El pensamiento salvaje*. Como aclara en su «Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss», Lévi-Strauss debe ciertos presupuestos y métodos, capitales en su propia obra, a la forma en que Mauss piensa el parentesco y el lenguaje y, principalmente, al *Essai sur le don*, de 1924. En este ensayo, Mauss adelanta la proposición de que las relaciones de parentesco, las relaciones de intercambio económico y ceremonial, y las relaciones lingüísticas, son fundamentalmente del mismo orden.

Comenzando con su escrito sobre análisis estructural en lingüística y en antropología (*Word*, 1945)* y su primer tratado considerable, *Las estructuras elementales del parentesco*, 1949, Lévi-Strauss ha hecho de esta conjetura de identidad esencial el corazón de su método y concepción del mundo. Al examinar un problema específico de la nomenclatura parental y los tabúes maritales, Lévi-Strauss afirma que la evidencia sólo puede ordenarse si las mujeres intercambiadas en matrimonio se consideran *message*, lo que permite a dos grupos sociales comunicarse entre sí y establecer una economía vital de experiencia racional. Comenzando con el ejemplo particular, Lévi-Strauss ha elaborado la concepción de que todos los fenómenos culturales son un lenguaje. De ahí que la estructura del pensamiento humano y la compleja totalidad de las relaciones sociales puedan ser estudiadas mejor si se adoptan la metodología y los descubrimientos de la lingüística moderna. Lo que la economía política es para el concepto marxista de la historia (las bases circunstanciales y técnicas bajo una argumentación esencialmente metafísica y teológica), es para Lévi-Strauss la obra de Saussure, de Jakobson, de M. Halle y de la moderna escuela de lingüística estructural.

Según está resumida en los capítulos de «Lenguaje y parentesco» en *Antropología estructural*, la imagen de la cultura de Lévi-Strauss puede expresarse, bastante literalmente, como una sintaxis. A través

* «L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie», *Word*, abril, 1945. *(N. del T.)*

de la comprensión de los ritos particulares de esta sintaxis, los procesos de intercambio biológico y económico, los mitos y las clasificaciones que se dan en las lenguas vernáculas pueden analizarse como si fueran «fonemas» de la conducta humana. Este análisis desglosará las verdaderas relaciones de elementos que de otro modo se presentarían como dispersos y hasta contradictorios, pues al igual que la lingüística estructural, la antropología de Lévi-Strauss considera axiomática la creencia de que cada elemento de la vida social y psicológica tiene significado sólo en relación con el sistema de base. Si no poseemos ese sistema, el rasgo particular, por muy gráfico que sea, permanecerá siempre mudo.

Hablando en la Conferencia de Antropólogos y Lingüistas celebrada en la Universidad de Indiana en 1952, Lévi-Strauss evoco el ideal de una futura «ciencia del hombre y del espíritu humano» en que ambas disciplinas se dieran cita. Desde entonces ha trabajado con estas miras, pues difícilmente exageraríamos si afirmáramos que considera todas las culturas un código de comunicación significante y todo proceso social una gramática. Según Lévi-Strauss, sólo este enfoque puede tratar adecuadamente la pregunta de todas sus obras mayores: ¿cómo distinguimos la naturaleza de la cultura? ¿Cómo concibe el hombre su identidad con respecto al mundo natural y al grupo social?

Ha sido muy debatida la forma en que Lévi-Strauss aplica las herramientas de la lingüística estructural, o, con mayor precisión, lo análogo con la lingüística, a los problemas de parentesco, totemismo y ecología entre los pueblos indios de Norteamérica y la cuenca del Amazonas. El ataque de George C. Homans y David M. Schneider a *Las estructuras elementales del parentesco* (*Marriage, Authority, and Final Causes*, 1955), se ha recogido en *Structure and Sentiment* (1962), de Rodney Needham. Una crítica más sutil aparece en el fascinante trabajo de E. R. Leach sobre Lévi-Strauss en *Annales*, noviembre-diciembre de 1964. El doctor Leach muestra que la «lingüística de la cultura» de Lévi-Strauss refleja contundentemente las técnicas y presupuestos técnicos de la teoría contemporánea de la información y la programación lineal. Las pautas míticas y parentales de la sociedad primitiva almacenan y transmiten información vital tal como lo hace el circuito electrónico y la cinta magnética del ordenador. Lévi-Strauss considera fundamentalmente binario el proceso mental y social, codificado en series de impulsos positivos y negativos, que al cabo se equilibran en una ecuación de creencias o costumbres arcanas, a la vez armónica y económica. De ahí los elementos binarios que parecen dominar buena parte de su obra: animalidad/humanidad, naturaleza/cultura, húmedo/seco, ruido/silencio, crudo/cocido. Pero, como observa el doctor Leach, lo binario no es el único ni necesario sistema

de relaciones o de codificar información. Los calculadores analógicos llevan a cabo tareas que no pueden hacer los ordenadores digitales. En concreto, dice Leach, las matrices que impone Lévi-Strauss para tabular las relaciones lingüístico-étnicas o las convenciones totémicas y míticas, no permiten hacer gradaciones de valor, ni opciones parciales entre alternativas que no son de forma tan ambigua ni positivas ni negativas.

Ésta es una polémica de la que los profanos harían bien en alejarse. Lo que sorprende es la riqueza de sugerencias que la «metalingüística» de Lévi-Strauss aporta a la teoría general de la cultura, la poética y la psicología. En *Antropología estructural*, por ejemplo, encontramos la noción de que nuestra civilización trata el lenguaje inmoderadamente, derrochando palabras cuando recurre persistentemente al habla. Las culturas primitivas tienden a ser parsimoniosas: «Las manifestaciones verbales están limitadas muchas veces a circunstancias prescritas, fuera de las cuales las palabras se emplean sólo muy raramente». Característico del moralismo irónico de Lévi-Strauss es que el examen de la gramática matrimonial de las culturas primitivas, donde palabras y mujeres son medios de comunicación y, en este sentido, análogos, tenga que acabar con el aforismo: *A l'inverse des femmes, les mots ne parlent pas.*

Cada vez más, el pensamiento de Lévi-Strauss puede entenderse como parte de la revaluación de la naturaleza del lenguaje y el simbolismo cuyos antecedentes pueden remontarse a Vico y Leibniz, pero cuyos efectos más radicales son modernos. No menos que el *Tractatus* de Wittgenstein, *El pensamiento salvaje* y *Lo crudo y lo cocido* infieren que el lugar del hombre en la realidad es una cuestión de sintaxis, de ordenación de frases. No menos que Jung, los estudios de Lévi-Strauss sobre magia y mito, sobre totemismo y *logique concrète* afirman que las representaciones simbólicas, leyendas y modelos de imágenes son medios de almacenar y conceptuar el conocimiento, que los procesos mentales son colectivos porque reproducen identidades estructurales fundamentales.

Allí donde el pensamiento «doméstico» y científico tiende a la economía de un código único, el pensamiento «salvaje» es un sistema semántico que perpetuamente reagrupa y vuelve a disponer los elementos discretos. La metodología científica es obviamente diferente de la «lógica concreta» de los pueblos primitivos. Pero no necesariamente mejor ni más avanzada. Lévi-Strauss insiste en que la «ciencia de lo concreto» es una gran vía secundaria de aprehender la naturaleza y las relaciones naturales. Arguye que las grandes hazañas del hombre neolítico –alfarería, tejido de ropas, agricultura, domesticación de animales– no pueden haber sido resultados del azar o del ejemplo capta-

do a la ventura. Esas brillantes «conquistas» que «son el sustrato de nuestra civilización» son producto de una ciencia diferente de la nuestra, pero que continúa por su cuenta una vida paralela. Si la magia no ha demostrado ser un modo de percepción coherente, ¿por qué la ciencia, en el sentido experimental y determinador, ha tenido que comenzar tan tarde en la historia del hombre?

Lévi-Strauss no ve la historia a la manera de un caso de progresiones lineales (éste es el meollo del debate con el hegelianismo y el historicismo dialéctico de Sartre). Al hacer de la historia un valor trascendente, un absoluto oculto, Sartre excluye gran parte de la humanidad pasada y contemporánea del estanco de la experiencia significante. Nuestro sentido de la historia, con sus fechas y su implícito movimiento hacia delante, es una lectura muy especial y arbitraria de la realidad. No es natural sino culturalmente adquirido. La cronología es un código eternamente cambiante. Las fechas que usamos para la Prehistoria están basadas en un esquema de valores y datos admisibles enteramente diferente de la serie de fechas que usamos para conceptuar el período que va, por ejemplo, de 1815 al presente. Algo esencial en el pensamiento primitivo es el ser *intemporelle* (atemporal), el concebir la experiencia en *imagines mundi* simultáneas y parciales. Pero, como observa Lévi-Strauss, una *praxis* mental de ese jaez no puede dejar de relacionarse con la imagen del mundo de los cuantos y la relatividad.

Desde *Tristes trópicos* (1955), si no antes, Lévi-Strauss ha hecho poco por ocultar las implicaciones filosóficas y sociológicas de sus fines técnicos. Sabe que está exponiendo una teoría general de la historia y la sociedad, que sus análisis específicos de las costumbres tribales o los usos lingüísticos conllevan un factor exponente. Poco después, como por algún instinto de rivalidad inevitable, ha desafiado a Sartre y la relevancia de la dialéctica existencialista. Lo que en parte puede reflejar las circunstancias de la vida intelectual francesa contemporánea. Más penetrante ha sido el interés que ha tenido en delimitar su propio pensamiento respecto de los dos principales arquitectos de la mitología racional, Marx y Freud. La obra de Lévi-Strauss es, con frecuencia, un diálogo autoconsciente con la de éstos.

Una de las afirmaciones angulares de la primera sección, autobiográfica, de *Tristes trópicos* (por su intimidad irónica y manifiesta, esos capítulos recuerdan *La educación de Henry Adams*, y a lo que más se parece la propia postura de Lévi-Strauss es al fastidioso agnosticismo de Adams). Desgraciadamente, toda la argumentación es de dificultad y concisión extremas. Lévi-Strauss recuerda su iniciación al marxismo aproximadamente a los diecisiete años:

> Me fue revelado todo el mundo. Desde entonces, mi interés entusiasmado jamás ha sufrido un vuelco; raramente me pongo a desentrañar un problema de sociología o etnología sin haber fortalecido de antemano mi pensamiento mediante la lectura de algunas páginas de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* o *Contribución a la crítica de la economía política.*

Marx nos ha enseñado

> a construir un modelo, a estudiar sus propiedades y las diferentes maneras en que reacciona en el laboratorio, para aplicar estas observaciones a la interpretación de los datos empíricos que se pueden separar de lo que se había previsto.

(Habría que advertir que ésta es una glosa extraña de Marx, que se hace de su historicismo concreto casi una fenomenología abstracta.)

En *Antropología estructural*, Lévi-Strauss cita la archiconocida observación de Marx de que el valor del oro en tanto que depositario y medio de riqueza no es sólo un fenómeno material, ya que posee también sus fuentes simbólicas en tanto que «luz sólida traída del mundo inferior», y que la etimología indogermánica revela los lazos entre los metales preciosos y el simbolismo de los colores. «Así, dice Lévi-Strauss, el mismo Marx es quien nos ha apercibido y definido los sistemas simbólicos que se encuentran simultáneamente bajo el lenguaje y bajo las relaciones del hombre con el mundo.» No obstante, llega a sugerir, y éste es el meollo, que el marxismo es sólo un caso parcial de una teoría más ampliamente general de las formaciones económicas y lingüísticas y las relaciones de intercambio. Esta teoría será el marco de una sociología del hombre verdaderamente racional y absoluta. Nada sorprendente: los marxistas han salido al encuentro de las afirmaciones «totalitarias» de la «ciencia del hombre» de Lévi-Strauss y han atacado sus aspectos irracionales, «antihistóricos» (los argumentos generales están bien expuestos en *Marxismo y estructuralismo* de Lucien Sebag).

En *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss relaciona al marxismo con los otros dos grandes impulsos de su desarrollo intelectual y su concepción de la etnografía: la geología y el psicoanálisis. Los tres exponen la misma cuestión de principio: «Que la relación entre lo sensible y racional y el objeto perseguido es idéntica: una especie de superracionalismo que busca integrar lo primero y lo segundo sin sacrificar ninguna de sus propiedades». Lo que puede ser una forma muy abstracta de decir que el marxismo, la geología y el psicoanálisis son etiologías, intentos de remontar las condiciones de la sociedad, del entorno físico y de la conciencia humana a sus fuentes ocultas. Relaciones sociales, terreno

e imágenes o lenguajes colectivos son, en cambio, las primeras coordenadas del *étude de l'homme* de Lévi-Strauss.

A medida que Lévi-Strauss profundiza en su teoría del simbolismo y la vida mental, las afinidades freudianas se hacen más abstrusas y, probablemente, irritantes. De ahí la esporádica pero aguda crítica del psicoanálisis en toda la *Antropología estructural*, el argumento de que la terapia freudiana, particularmente en territorio norteamericano, no lleva a un tratamiento del malestar neurótico sino a «una reorganización del universo del paciente según la interpretación psicoanalítica». También de ahí, puede suponerse, la determinación de adecuar el motivo de Edipo a un contexto mucho más amplio que el dado por Freud. En su decodificación étnico-lingüística de la leyenda y de sus muchas análogas entre los indios norteamericanos, el sentido primero desbroza el inmenso problema intelectual y psicológico encarado por una sociedad que afirma creer en la creación autóctona del hombre cuando se enfrenta con el reconocimiento de la naturaleza bisexual de la generación humana. El motivo de Edipo no encarna la neurosis individual sino el conato colectivo de reordenar la realidad como reacción ante nuevas y asombrosas intuiciones. Nuevamente, como en el caso del marxismo, la teoría freudiana de la conciencia emerge como un capítulo valioso, pero preliminar y esencialmente especializado de una antropología más amplia.

¿Cómo encaja *Lo crudo y lo cocido* en esta poderosa construcción? Es un análisis detallado, altamente técnico de ciertos temas de la mitología de los indios del Amazonas, más exactamente, de los mitos de la creación entre los bororo y los ge. El primer volumen es el inicio de una serie proyectada y trata de un subtema de unidad binaria más profunda: naturaleza/cultura. Este subtema es la diferenciación entre los alimentos crudos y cocidos que reflejan los mitos y prácticas de los indios. Comenzando por un «mito clave» bororo, Lévi-Strauss analiza elementos significativos de 187 leyendas y cuentos populares amazónicos; por medio de complejas matrices geográficas, lingüísticas y temáticas, muestra que dichos mitos están interrelacionados o que son congruentes en última instancia. La argumentación conduce a la proposición de que el descubrimiento de lo cocido vino a alterar profundamente la concepción que tenía el hombre de la relación entre cielo y tierra.

Antes de dominar el fuego, el hombre ponía los alimentos en una piedra para que fueran calentados por los rayos del sol. Esta costumbre llevó a cielo y tierra, hombre y sol a una conjunción íntima. El descubrimiento de la cocina desplazó del hábitat del hombre la esfera de los dioses y el sol. Separó también al hombre del gran mundo de los animales que comían crudos sus alimentos. Lo que constituye un

paso importante en el apartamiento metafísico, ecológico y psíquico del género *Homo sapiens* de su entorno cósmico y orgánico. Esta separación (son ecos claros de *Más allá del principio del placer* y de *El malestar en la cultura* de Freud) lleva a diferenciar y confrontar los estadios natural y cultural del desarrollo humano.

Pero el diseño del libro va más allá incluso de ese gran tema. A lo definido como «código primario» del lenguaje humano y «código secundario» de los mitos, *Lo crudo y lo cocido* añade «un código terciario, destinado a asegurar que los mitos puedan traducirse. He aquí por qué no sería erróneo considerar este libro de alguna manera un mito, el mito de la mitología».

La fórmula es lapidaria y oscura, pero la idea no es nueva. Se encuentra en Giordano Bruno, en *De Sapientia Veterum* de Bacon, donde los mitos o fábulas son considerados velos transparentes que ocupan «la región media que separa lo que ha perecido de lo que sobrevive», en Vico. Lévi-Strauss está buscando una ciencia de la mitología, una gramática de las construcciones y asociaciones simbólicas que permita al antropólogo relacionar mitos diferentes como el lingüista estructural relaciona fonemas y sistemas de lenguaje. Una vez descifrado el código de los mitos y vista su propia lógica y traducibilidad, así como su entramado de valores y significados intercambiables, el antropólogo tendrá una poderosa herramienta con que afrontar problemas de ecología humana, de agrupaciones étnicas y lingüísticas, de difusión cultural. Por encima de todo, podrá penetrar en los procesos mentales y estratos de conciencia que conservan indicios (los fósiles o elementos radiactivos de los paleontólogos y geólogos) del hecho más importante de la historia del hombre: la transición de una condición primariamente instintiva, acaso prelingüística, a la vida de la conciencia y la autopercepción individual. Esto, y el florecimiento del genio humano y de la «lógica concreta» durante el Neolítico, son, para Lévi-Strauss, realidades de la historia mucho más importantes que el breve adjunto de desorden y canibalismo político de los últimos 3 000 años.

Partiendo del axioma lingüístico de que todos los elementos de un sistema complejo están relacionados y de que el sentido de éstos sólo puede derivar de un análisis de las interrelaciones del lugar que la unidad puede ocupar en la serie, Lévi-Strauss introduce gran cantidad de mitos de cacería y cosmogonía norteamericanos y amazónicos, mitos aparentemente dispersos, en una pauta unificada. En el curso de la organización, quiere demostrar que las sucesivas variantes de un mito no pueden ser descartadas por irrelevantes, que la suma de los cuentos relacionados es un conjunto vivo, un código de reinterpretación cultural en que los elementos singulares están reordenados pero no perdidos (la analogía se encuentra en la topología matemática que

estudia las relaciones que son constantes cuando cambian las configuraciones). El resultado es una especie de conjunto moaré que podemos aprender a leer al igual que el físico lee las fotografías superpuestas de partículas apiñadas.

Filosófica y metodológicamente, el enfoque de Lévi-Strauss es rigurosamente determinista. Si hay una ley en el mundo de las ciencias físicas, entonces hay otra en el lenguaje y los procesos mentales. En la *Antropología estructural*, Lévi-Strauss presagia un tiempo en que el pensamiento y la conducta individuales serán considerados modos momentáneos o representaciones de puestas en práctica «de aquellas leyes universales que son la sustancia de la inconsciencia humana» *(des lois universelles en quoi consiste l'acttvité inconsciente de l'esprit)*. De manera similar, *Lo crudo y lo cocido* concluye con la sugerencia de una interacción simultanea y recíproca entre la génesis de los mitos en la mente humana y la creación (por esos mitos) de una imagen del mundo predeterminada (programada, podría decirse) por la estructura específica de la mentalidad humana. Si la vida humana es, básicamente, una forma altamente desarrollada de cibernética, la naturaleza de la información procesada, de la realimentación y del código dependerá de la particular construcción psicosomática de la unidad mental. Los ordenadores digitales y los calculadores analógicos pueden aprender a tener sueños diferentes.

Una vez más, la sustancia y solidez empírica del caso Lévi-Strauss sólo pueden juzgarse por antropólogos cualificados (¿tiene o no razón respecto a éste o a aquel aspecto de la vida y lenguaje bororo?). Pero las implicaciones generales son de amplio alcance. Esto es particularmente cierto en las primeras treinta páginas de *Lo crudo y lo cocido*, bajo el título de «Obertura». Estas páginas constituyen el fragmento más rico y difícil que Lévi-Strauss haya confeccionado nunca. No es fácil pensar en ningún texto tan engargantado, tan chisporroteante de sugerencias y delicada argumentación después del *Tractatus*. En diversos lugares, el tema de estas dos obras se pone en contacto.

Algunas de las dificultades parecen gratuitas. Difícilmente se encuentra en esas páginas iniciales una proposición que no esté calificada o iluminada por referencias matemáticas, histológicas, ópticas o relativas a la química molecular. A menudo, un único símil conjunta diversas alusiones a diferentes conceptos científicos. Miradas de cerca, sin embargo, buena parte de esas nociones científicas invocadas son elementales o ligeramente pretenciosas. ¿Cuántas matemáticas sabe Lévi-Strauss o cuántas necesita saber? Pero este uso constante de matemáticas y acotaciones científicas apuntan a un tema mucho más amplio y apremiante. En la «Obertura», Lévi-Strauss articula una desconfianza radical en el lenguaje. Un tema que ha permanecido latente

en su obra sale ahora al foro: contrastado con la sintaxis pura y la eficiencia tautológica de las matemáticas, de la lógica simbólica y las formulas científicas, el discurso tradicional deja de ser un medio predominante o completamente satisfactorio. Al universalizar la lingüística estructural, Lévi-Strauss está disminuyendo el genio único y la autoridad central del habla común. Como los almacenes y transportes (el tubo de vacío y el impulso electrónico) de la vida sensible y la conjetura humana, los mitos abarcan palabras que van más allá de éstas, hacia una sintaxis más eficaz, inventiva y universal.

Sin embargo, se quedan cortos ante el «supremo misterio de las ciencias del hombre» que es la música. Esta fórmula cierra un desconcertante vuelo retórico en que Lévi-Strauss sostiene que «pensar mitológicamente» es pensar musicalmente. Wagner ha demostrado el parentesco quintaesencial de mito y música. Entre todos los lenguajes, sólo la música «une los contrarios atributos de ser a la vez inteligible e intraducible». Es, sin embargo, inteligible para todos: un hecho que hace «al creador de música un ente similar a los dioses».

En consecuencia, *Lo crudo y lo cocido* toma la estructura formal de una pieza de música: obertura, tema y variaciones, sonata, fuga, invención a tres partes, sinfonía pastoral en tres movimientos. El concepto no es nuevo: se encuentra en la teoría de la «correspondencia» de Baudelaire (a la que se refiere implícitamente Lévi-Strauss), en Mallarmé y en *La muerte de Virgilio*, una novela dividida según los cambios de modo y ritmo de un cuarteto para cuerdas. Lévi-Strauss hace poco, no obstante, por reformar la mímesis musical. Ésta queda más bien como un *jeu d'esprit* muy elaborado. Pero el concepto de fondo tiene una fascinación profunda. La idea de que la música y el mito son parientes, de que ambos construyen formas de ser más universales, más numínicas que el habla, es algo que persigue a la imaginación occidental. Está encarnada, como ha mostrado Elizabeth Sewell, en la figura de Orfeo. Éste es un mito por sí mismo y un amo de la vida en virtud de su poder de crear armonía en medio de lo inerte del silencio primario o la ferocidad de la discordia (las bestias feroces hacen un alto y le escuchan). Su presencia –orden y percepción como condición espiritual cuando esta condición está muy cerca de la música– es discernible en la doctrina pitagórica y en la *Magna Instauratio* de Bacon; posee la energía del mito vivo en Rilke y Valéry. En su celebración de música y matemáticas, en su orgullosa oscuridad y su afirmación de ser en sí un mito no desarrollado, una rapsodia de la mente, *Lo crudo y lo cocido* es, en sentido literal, un libro órfico. Sería de desear que los compases del comienzo fueran tomados de una fuente más enérgica que *À la musique*, de Chabrier.

Lo crudo y lo cocido es una *work in progress* y sería fatuo emitir cualquier juicio general respecto del complejo conjunto de lo que Lévi-Strauss ha pergeñado hasta el momento. Que es uno de los logros más originales e intelectualmente instigadores del presente parece innegable. Nadie seriamente interesado en el lenguaje o la literatura, la sociología o la psicología puede ignorarlo. Al mismo tiempo, este último libro exhibe a un nivel atribulador características latentes en la obra de Lévi-Strauss, por lo menos desde principios de la década del cincuenta. Es prolijo, a menudo arbitrario y tontamente preciosista (el análisis técnico de las relaciones entre mitos amazónicos y el zodíaco se titula «La astronomía bien temperada»). La organización va revestida de un aparato de notas pseudomatemáticas que parecen dar más peso y relevancia de los que realmente tienen. A veces, el repulgo constreñidor del mejor estilo parece aspirar a un lirismo extraño posromántico (Chabrier según Satie). Es como si el profeta se detuviera para ceñirse más prietamente la túnica.

Quizá esté aquí tanto el talento como el peligro de la empresa. En principio, este cuerpo de obra fascinador no puede juzgarse y valorarse como antropología y etnografía, sino como una extensa metáfora poética. Como muchas páginas de Freud y Marx, el alcance de Lévi-Strauss puede perdurar, por usar una expresión de *El pensamiento salvaje*, como parte de «la mitología de nuestro tiempo». Es demasiado pronto para afirmarlo; *Lo crudo y lo cocido* termina con un catálogo de mitos, no con una coda.

Leer a Marshall McLuhan

No es cosa fácil de hacer. Los escritos de Marshall McLuhan están tan llenos de novedad, fuerza de sugestión, vulgaridad intelectual y descuido que uno se siente tentado enseguida a dejarlos a un lado. Muchos aspectos de su éxito representan el periodismo moderno en su punto más preclaro. El culto a Marshall McLuhan es característico de esas confiadas socaliñas del «gran periodismo» que, quizá más que ninguna otra fuerza, ensordecen y abaratan la vida de las ideas. Sin embargo, todo esto forma parte de lo siguiente: la cuestión de cómo leer a McLuhan, de si leerlo es en sí una forma anticuada de contacto, está implícita en su propia obra. La crisis de la relación entre la cultura tradicional y los hipnotizadores embustes de los medios de información es exactamente aquella sobre la que McLuhan llama la atención de manera retórica, confusa y penetrante. De haber estado «mejor escritos», los libros y ensayos de McLuhan serían falsos para con sus implicaciones. Un Marshall McLuhan demasiado fastidioso o irónico para echar mano de la fuerza publicitaria de las revistas de gran tiraje o de las entrevistas de televisión habría negado su argumento principal. Lo que hace es colocar ante el lector un problema constante e irritador: el de seguir leyendo. Pero ésta es su jugada maestra: al hacer de su estilo una representación cabal de las anormalidades que observa en el acto de la lectura, en la naturaleza esencial de la comunicación humana, McLuhan nos introduce en su razonamiento. Dejarlo a un lado significa que ese razonamiento no ha surtido efecto.

Hasta hoy, *La galaxia Gutenberg* es su libro más importante. *Comprender los medios de comunicación*, buena parte del cual parece haber sido escrito, o concebido y bosquejado, mucho antes, es una serie de variantes sobre la *Galaxia.* Su primer libro, un estudio bastante brillante de la imaginería y los mensajes manipulados de los medios de información, *La novia mecánica*, puede verse ahora como un

ensayo preliminar. En *La galaxia Gutenberg* es donde pueden juzgarse las virtudes y los fracasos de su método.

El libro está lleno de afirmaciones lapidarias: «China e India son todavía audiotáctiles en su mayor parte»; Rusia, «donde la observación se realiza mediante el oído y no mediante el ojo», es todavía «profundamente oral». El ideograma chino «es una compleja *Gestalt* que concierne a todos los sentidos a la vez». Los alemanes y japoneses, «mientras avanzan en tecnología cultural y analítica, retienen el núcleo de la unidad tribal y trabazón total del auditorio». Más de una afirmación es de una simpleza mental mayestática:

> Las miserias del conflicto entre las Iglesias oriental y romana, por ejemplo, son un ejemplo evidente del tipo de oposición que se da entre culturas orales y visuales, sin que la fe tenga nada que ver en esto.

Unas son chirles: «Los coreanos tienen fama de poseer un alfabeto fonético». Otras falsas: «El músico vienés Carl Orff». La bibliografía es excéntrica. Vital en la teoría mcluhiana es la idea exacta del tratamiento que daban griegos y babilonios a las relaciones espaciales y a los volúmenes; sin embargo, no desglosa ningún postulado de Neugebauer. Más molesta es la nerviosa chatarrería de la prosa: el lenguaje es el verdadero tema de su preocupación. Nos habla de «la propensión venturosa» de las mujeres, de «su intuición, su totalidad»:

> ¡Qué destino el ser parte integral y entera en una llanura fragmentada y visual! Pues la homogeneización de las mujeres fue llevada a cabo en el siglo XX después de que la perfección de la fotografía les permitiera seguir el mismo curso de uniformidad visual y repetibilidad que la imprenta había acarreado al hombre. He dedicado todo un volumen, *La novia mecánica*, a este tema.

Refiriéndose a *Lo sagrado y lo profano*, del profesor Mircea Eliade, McLuhan se pregunta por «la cualidad penetradora que hace que una voz humana vibre y resuene con vehemencia hebdomadaria». Usado en este (sin)sentido, el sustantivo *hebdomadario* es un hallazgo realmente cómico.

Sería fácil hacer anatomía de *La galaxia Gutenberg* de esta forma: es un libro fácil y estúpido. La mayoría de los corrosivos irritantes, la mayoría de las crudezas de empaque que exasperan o atarantan son estratégicas. *La galaxia Gutenberg* es un antilibro. Procura reforzar, materialmente, el fondo de su propio significado. Su tratamiento de los modos tradicionales de argumentación filosófico-histórica es deliberadamente subversor. Precisamente una parte de lo cabal de McLuhan radica en que deberíamos sentirnos insultados y aburridos

por la extrañeza o inadecuación de sus recursos. Nos dice, con mimo verbal que a menudo desciende a la prestidigitación pero que también da muestras de arrebato enérgico e ingenioso, que los libros –progresión lineal de unidades fonéticas reproducidas por los tipos móviles– han dejado de ser motivo de confianza. Se retira velozmente de la palabra. Y su argumento es difícil de seguir porque el medio verbal clásico es irrelevante o enemigo de las intenciones de McLuhan. Pero el esfuerzo pide recompensa. Marshall McLuhan afirma que la civilización occidental ha entrado, o está a punto de entrar, en una era de tecnología electromagnética. Esta tecnología alterará radicalmente el medio de las percepciones humanas, las coordenadas de la realidad en que aprehendemos y ordenamos datos sensibles. La experiencia no se presentará serialmente, en pautas atomizadas o lineales de secuencia causal, sino en «campos» o en interacción simultánea. Por ofrecer una analogía desnuda (y el proceso de analogía puede ser vestigio de una lógica temprana), nuestras categorías de percepción inmediata se desplazarán de las que funcionan en un dibujo de Ingres para aposentarse en las que sentimos ante un Jackson Pollock.

No obstante, aún no hemos domeñado la nueva espontaneidad, el azar, la «totalización» de los campos de experiencia electrónicos, ya que la imprenta, así como todos los modelos emocionales y racionales impresos, ha sido injertada en la mentalidad occidental, ha roto la unidad primaria de los sentidos. Al traducir todos los aspectos del mundo a un lenguaje codificado de un único sentido –el ojo lector–, la imprenta ha hipnotizado y fragmentado la conciencia occidental. Yacemos rígidamente en lo que Blake llamó «sueño de Newton».

Sin embargo, oscuros dictados nos invitan a despertarnos. De ahí el malestar actual, esa sensación tan encrespada en Klee y en Kafka como en las ferocidades y desaciertos de nuestra política, que el hombre occidental no se sienta a gusto en el mundo:

> Hoy estamos tan lejos de la edad eléctrica como los isabelinos lo estuvieron de la edad tipográfica y mecánica. Y experimentamos las mismas confusiones e indecisiones que las que sufrían ellos al vivir simultáneamente dos formas opuestas de sociedad y experiencia. Pero mientras que los isabelinos se equilibraban entre la experiencia medieval incorporada y el individualismo moderno, nosotros revertimos su conducta al confrontar una tecnología electrónica que se dijera hace obsoleto el individualismo y obligatoria la interdependencia colectiva.

La interpretación mcluhiana de la historia antigua y medieval está relacionada con la acusación nietzscheana de Sócrates y el sueño de Henry Adams de una edad de oro de la sensibilidad unificada. Afirma que el alfabeto moderno dio comienzo a la fatal disociación de los

sentidos, que desgajó la conciencia individual de la inmediatez creativa de la reacción colectiva:

> Sólo el alfabeto fonético abre ya una brecha entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual; en consecuencia, sólo la escritura fonética tiene el poder de trasladar al hombre desde la esfera tribal hasta la civilización [...] Y no se da aquí un nuevo significado, un valor nuevo a la «civilización»; antes bien se procede a especificar su carácter. Comparada con la hiperestesia de las culturas orales, muchas personas civilizadas son de percepción ruda y embotada. Pues el ojo no tiene ninguna de las delicadezas del oído.

La imprenta y el desarrollo asociado de las convenciones de perspectiva (exactamente, ¿cuál es la correlación entre estos dos grandes pasos?) han vuelto explícitamente lineales, secuenciales y discretos nuestra aprehensión y uso de los datos sensorios. Nos encontramos aprisionados en la hipótesis no analizada o ilusión inconsciente de un continuo tempoespacial homogéneo que fluye hacia delante. Nuestra idea de las categorías de pasado y futuro es mecánica, como si el universo fuera un libro impreso y nosotros pasáramos las páginas. La vasta mayoría de los hombres cultos es incapaz de aprehender, sensoria o imaginativamente, los nuevos conceptos «vitalistas» espacio-temporales de la física einsteiniana y la teoría del campo electromagnético. De ahí el amplio boquete abierto entre la imagen de la realidad física en que apoyamos nuestra vida y la imagen matemático-estadística propuesta por las ciencias naturales: «La nueva física es un dominio auditivo y la sociedad añejamente culta ni se encuentra a gusto con la nueva física ni se encontrará nunca». Hay una fascinante concomitancia con la posibilidad de que las culturas «primitivas» tengan mayor facilidad para manipular conceptos de indeterminación o la idea de que el espacio está alterado por la cualidad de los sucesos adyacentes.

La imprenta sirvió para iniciar y formalizar las ambiciones económicas de la Europa renacentista. Espoleó las nuevas fuerzas de nacionalismo y arrogancia cultural. McLuhan supone que los tipos móviles «hicieron capaz al hombre de ver lo vernáculo por vez primera, de visualizar la unidad y el poder nacionales en términos de fronteras vernáculas: "Debemos liberar o dejar que muera a aquel que habla la lengua que habló Shakespeare"». La imagen del mundo codificado por la tipografía hizo del hombre occidental una unidad a la vez impersonal y privada, única y repetible. Bajo esa luz, la ciudad moderna, las colmenas de soledades apiñadas, es un producto y una expresión de la galaxia de Gutenberg. Pasamos por ella apenas sin parar mientes en las múltiples y sutiles funciones del oído, el olfato, o el

tacto; cuando morimos, nuestros nombres sobreviven como un conjunto de letras en el panteón tipográfico de la guía telefónica.

Por la exclusiva tensión que imprime al orden visual, a la lógica cartesiana y a la nomenclatura abstracta, el modo de percepción Gutenberg ha dividido y subdividido las categorías del acto y el conocimiento. El sueño baconiano de una clasificación total y racional, de una taxonomía universal en que el arte, la ciencia y la tecnología tengan su lugar distintivo, es emblemático en la sensibilidad tipográfica (el estudio sobre Bacon, *The Orphic Voice*, de la señorita Elizabeth Sewell, libro estimulante aunque olvidado, tiene aquí su importancia). La disociación de la sensibilidad que distinguía T. S. Eliot en la poesía posmetafísica era meramente uno de los aspectos tácticos del conato intelectual de conquistar todo el conocimiento mediante la división.

Pero ya, como sugiere McLuhan, nos estamos adentrando en una fase de desorden creativo; por doquier aparecen borradas las fronteras confusas; la obra importante se viene haciendo dentro de los resbaladizos y adogmáticos contornos de «campos medios» como la bioquímica, la biología molecular o la fisicoquímica. Una pieza móvil de Calder nos pregunta, como hubiesen podido hacerlo Aristóteles o Lessing, por qué las estatuas no han de moverse. Las novelas se nos ofrecen como páginas sueltas, conjuntadas azarosamente en una carpeta; podemos, si queremos, arreglar el relato en secuencias no uniformes. Los elementos de la improvisación y el azar calculado se están introduciendo en la música moderna; una exposición orquestal ha sido descrita como un «racimo de ocurrencias tonales simultáneas posibles». En el libro de la vida moderna (un símil Gutenberg), los goznes se han perdido. Pues allí donde Yeats vio el advenimiento de la «pura anarquía», Marshall McLuhan habla de «la más grande de todas las épocas humanas» resultante de «esta dramática lucha de modos desiguales de penetración y perspectiva humanas». Del otro lado del caos presente se encuentra la posibilidad de «nuevas configuraciones» de percepción; los abotargados sentidos del hombre, sus poderes de integración, la fibra tónica y mágica de su ser, se liberarán del pasivo y cerrado sistema de la cultura Gutenberg. *Else a great prince in prison lies.*

Éstos son los argumentos mayores del caso McLuhan. La objeción obvia no haría sino tergiversar. ¿Qué evidencias hay de que la imprenta y el orden mundial tipográfico hayan sido la causa, en vez de la consecuencia técnicamente inevitable, de la especialización y la disminución de la sensibilidad? ¿Podemos afirmar, salvo por convención romántica y utópica, que la era de la comunicación oral y manuscrita poseía el don de la percepción integral? El mito de Henry Adams y T. S. Eliot de un siglo XII o XVII como unidad orgánica no pasa de ser mera metáfora. Agudiza la percepción que tenemos de al-

gunas de nuestras limitaciones y dificultades; pero no hay evidencia sólida de ello. En muchos aspectos, la comunidad medieval estaba como fragmentada, como hendida por antagonismos económicos, según nuestros conocimientos. Si Dante y Donne pudieron extender su estro poético a un tipo de experiencia más dilatada fue porque la suma del material disponible era más pequeña y porque las palabras podían dar una imagen de la realidad más concisa y adecuada. Hoy nos enfrentamos a una topografía de la experiencia en que la palabra sólo ocupa un dominio central precario; a ambos lados de ella se abre el reino de los números.

Históricamente, es probable que el alfabeto fonético y el desarrollo de los tipos móviles (una innovación técnica, no metafísica) constituyeran el fin del proceso de una larga evolución. La sintaxis y estructura de las lenguas indogermánicas están hondamente disyuntadas; la propensión a la estilización lógica, a la progresión lineal y la delimitación analítica está enraizada en la morfología de nuestros modelos lingüísticos. Esto se remonta no sólo a Gutenberg sino también a la adopción del alfabeto fenicio por los griegos preclásicos. Más aún, pudiera ser que aquellas formas de comunicación auditiva que ve McLuhan como nuncios de una nueva era hayan persistido bajo la superficie de la cultura visual. Donde McLuhan supone una secuencia spengleriana de épocas históricas, hay probablemente una superpuesta simultaneidad de costumbres y técnicas intelectuales.

No obstante, aun cuando se vinieran abajo los argumentos generales, los aspectos particulares de *La galaxia Gutenberg* no carecerían de mérito. Este libro tiene un aliento coleridgiano. McLuhan descubre que la noción de propiedad privada de ideas y palabras –la noción de plagio y la otra correlativa, la de cita que reconoce sus fuentes– sólo tiene razón de ser en el texto impreso. Su uso como racimo o mosaico de muchas citas está en función de ilustrar una actitud anterior, una «colectividad» de lo verdadero. Señala agudamente la fuente de los problemas característicos y procedimientos simbólicos de la filosofía contemporánea:

> Mientras nuestra época se ve abocada a los modos orales y auditivos a causa del imperativo electrónico de la simultaneidad, caemos en la cuenta de que en los siglos pasados se dio una aceptación acrítica de los modelos y metáforas visuales.

Una cita apta de las cartas de Hopkins lleva a discutir cuánta literatura –poesía en particular– no fue nunca proyectada para la lectura silenciosa del ojo privado, sino que requería la fricción viva de la voz y el oído. Aunque la lectura que el señor McLuhan hace del *Rey Lear*

es del todo inconvincente, tiene sus fascinantes *marginalia* sobre Rabelais, Cervantes, Pope y Joyce. Describe *Gargantúa, Don Quijote*, la *Tontíada (Dunciad)* y *Finnegans Wake* como los «cuatro mitos mayores de la transformación Gutenberg de la sociedad». Vista así, la idea parece totalmente correcta. ¿Podría añadirse *El cuento de la barrica*, de Swift y, como mito del combate del ideograma y la letra, el *Auto de fe*, de Elias Canetti?

Ciertamente, lo más interesante de McLuhan es la sugerencia aislada, la percepción de lo particular. Nada más blakiano en cualidad de concepción que la idea, apuntada en *Comprender los medios de comunicación*, de un mundo silencioso mientras los medios electrónicos de almacenamiento y selección apropiada reemplazan el caos manirroto de la escritura y el habla humana tradicionales. Como Ernst Bloch, como Lévi-Strauss, McLuhan tiene la capacidad de materializar sus argumentaciones teóricas en mito. Él también es uno de los conformadores del talante actual que parece señalar una transición de las formas clásicas del orden cartesiano a una nueva, y sin embargo muy difícil de definir, poética o sintaxis de la experiencia. Es muy posible que los sermones mcluhianos sean pronto rechazados por caóticos y contradictorios; pero el proceso de rechazo será seguramente creador de nuevos enfoques. Esto, y no un canon académico de lo definitivo, es lo que distingue a una obra de importancia.

LAS FICCIONES
Y EL PRESENTE

Mérimée

Es tal la extraña vitalidad de la ficción que a menudo ensombrece la identidad de su forjador... Nada sabemos de Homero, pero Agamenón y Aquiles, Circe y Helena son los predios habituales y estables de los que nuestra cultura saca sus rentas. El hecho histórico de Shakespeare es enigmático, pero Lear y Macbeth, Cleopatra y Calibán, Malvolio y el príncipe Hal son tan reconocibles y familiares como el aire que respiramos. Distinguimos nuestros rasgos en la ficticia presencia de los suyos. ¿Quién sino el erudito puede identificar a los primeros procreadores de Fausto y Don Juan? Y sin embargo, esos dos nombres, que nos remiten al inquietante pináculo del deseo, son palabras de todos los días.

Sin estos personajes, nuestro pasado interior sería una cripta de muda muerte. Desde Homero y el Sócrates imaginado por Platón hasta el Charlus de Proust y el Leopold Bloom de Joyce, los peldaños de lo verdadero están en la escalera de la ficción. Ese diálogo entre las sombras inapresables y lo vivo es lo que da a nuestras palabras su poder de evocación. Haber alumbrado el milagro de lo perenne es la hazaña suprema del artista. Sólo entonces habrá realizado *le dur désir de durer*, el duro deseo de durar más allá de la brevedad de lo mortal. Pues aunque cada época dé origen a infinidad de personajes en el arte, la poesía y la ficción, sólo algunos ostentan el nimbo de la gracia. Pocos pueden salvar el abismo que se abre entre la sustancia momentánea y la sombra de lo perenne. A esta parca cantidad pertenece Carmen.

Cigarrera, gitana, ladrona, tramposa, seductora, víctima, Carmen tiene un lugar asegurado en la mitología moderna. Cantada en todos los teatros de ópera del mundo, danzada en incontables ballets, filmada, adaptada a las tradiciones o a lo contemporáneo como la gitana sevillana o Carmen Jones, esta mujer se ha introducido en el lenguaje. Con una rosa en la boca, las castañuelas repiqueteando por

encima de su cabeza y el puñal en la cintura, esta muchacha morena se ha deslizado por las fronteras con la misma facilidad con que burlaba los centinelas de Granada y Málaga. Francia y España se disputan su propiedad; fue moda en las letras y la escena alemanas; es demonio familiar de millones de lectores rusos que la consideran oriunda del Cáucaso; incluso hay una versión china del relato.

No es fácil decir a primera vista por qué Carmen ha tenido que llamear tan intensamente. La mujer fatal, la tentadora que arruina con sus ojos negros, era un cliché de la ficción romántica. Descendiente de las mujeres vampiro de las baladas góticas, allá por 1840 se había convertido en un artilugio comercial de baratillo y *pathos*. Nada nuevo había en el auténtico color local y las circunstancias exóticas de la historia. Sir Walter Scott, Victor Hugo y Delacroix habían empachado al público con figuras extranjeras y argumentos deslumbradores. Alrededor de 1845, año en que fue publicada *Carmen*, las tintas violentas, los climas ardientes, los gitanos y los bandidos españoles eran lugares comunes. Y sin embargo, puede decirse que no: que el hechizo de *Carmen* es muchísimo más profundo.

Carmen es adicta a la libertad. Preferiría morir a ceder un ápice de su independencia. «Carmen será siempre libre»: esta imperiosa exigencia de libertad resuena por todo el relato una y otra vez, como una llama agitada inútilmente por el viento. Y sin embargo, al mismo tiempo reconoce las ligaduras del amor. Tal servidumbre no puede durar demasiado en ella. Por eso, exigiéndose lo mínimo posible, Carmen va de un hombre a otro con irónica soltura. Pero sabe que el amor puede resultar, en otros, un veneno duradero. Intuye que José acabará por matarla. Y, ciertamente, sabe que el hombre tiene derecho a proceder así: «Tienes derecho a matar a tu *romi*». Cuando él da el golpe, ella lo acepta como si fuera una ráfaga de viento.

Esa luminosidad de muerte confiere al relato su fuerza inmensa. Aunque ella ha leído la inminencia de la destrucción en las cartas, aunque ve el crimen en las estrellas y los posos de café, Carmen no hace nada por evitar el cuchillo de José. La libertad es más fuerte que el amor y que el miedo. Y ella camina hacia la muerte con majestad sombría aunque también solazada. Se niega a mentir para salvar la vida: «No me tomaré ese trabajo». La falsedad es una suerte de esclavitud. «Muerte, ¿dónde está tu aguijón?»* Éste es el sentido del cuento, y pulsa una de las más grandes y ocultas cuerdas de la subversión humana. En todos nosotros acecha, en algún momento, la idea de la Descarnada que se burla, la idea de invocarla para descorrer el velo de su

* Célebre pasaje del oficio de Difuntos. Las comillas, sin embargo, parecen remitirlo más bien a su fuente literaria, el bíblico libro de Oseas. *(N. del T.)*

misterio y verla como es, un espantajo importunador, un mendigo que llama a las puertas de nuestra libertad. Baladí, exótica, frívola como es, Carmen comparte con las demás ficciones perdurables un rasgo esencial: forma parte de nuestro significado más profundo. Como todos los grandes personajes del arte, ella es mitad espejo y mitad sueño.

Sin embargo, pregúntese al lector común por el creador de este ser tan soberbiamente vivido y aventurará, si algo aventura, el nombre de Bizet. Como ópera, *Carmen* es incuestionablemente una obra maestra. Cumple las peculiares condiciones de su *género*, pues es a la vez prostibularia y sublime, brillantes pompas de superficialidad y enérgicos movimientos. Y en su pergeño musical estaba que Carmen tuviera que ir a todos los confines de la tierra, de París a Carson City, de Río de Janeiro a Moscú, pese a que Bizet y sus libretistas remendones arreglaran la obra treinta años después de que Carmen fuera inventada. Lo único que añadieron al argumento –la descolorida y redimida Micaela– no hace sino debilitarlo. El resto de la ópera debe su simplicidad y fuerza al relato original. Pero como ocurre en tantos ejemplos del arte clásico, el personaje imaginado brilla ante nosotros vívido y sustancial, haya desaparecido el creador o no.

No del todo injustamente. Pues aunque fuera un hombre de éxito y talento abundantes, Próspero Mérimée es una especie de figura pálida en mitad del deslumbrante concurso de sus contemporáneos. Nacido en 1803, Mérimée pertenece a la generación que crece al socaire de la charanga y turbulencia de las guerras napoleónicas. Llegados a la mayoría de edad, él y su generación se encontraron con un mundo gris e irritante. Los viejos estaban en el poder y el Romanticismo entero no era sino un intento de recrear en el reino de la fantasía la tensión, la elocuencia y las elevadas proezas que habían sido desterradas del reino de la realidad. Aquellos que entraron en la vida adulta a finales de 1820 tenían detrás una sublime estela de gloria, pero delante apenas el desangelado mediodía de la época industrial y burguesa.

La madurez artística alcanzó a Mérimée de golpe y porrazo. A los veintitrés años publicó su única novela larga, *Crónica del reinado de Carlos IX*, y una serie de cuentos tan concisos y bien hechos como cualquiera de cuantos escribió después. Alrededor de 1846 había escrito casi todo lo que habría de hacerlo memorable. Mérimée no sufrió ninguna evolución: desde el comienzo midió la calidad y tonalidad de su diapasón y siguió sus dictados con pulido virtuosismo. Tiene un lugar en el abigarrado triunfo del movimiento romántico, Victor Hugo, George Sand y Sainte-Beuve fueron de su círculo. Pero el oficio de Mérimée, como el de los Goncourt, tiene un tufillo urbano y propio de solterones.

Administrador e historiador de experiencia, Mérimée hizo un papel decoroso en el funcionariado francés. Después de servir en los

departamentos de marina y comercio, fue nombrado inspector de monumentos históricos. Esto hizo de él un custodio del pasado. Todos los años hacía viajes por toda Francia y supervisaba y daba informes de lugares históricos, edificios y archivos. Los ornamentos del oficio le fueron llegando con facilidad: fue elegido para la Academia Francesa en 1844 y obtuvo el grado de *Grand Officier* en la Legión de Honor. Su amistad con Eugenia de Montijo, que fue luego esposa de Luis Napoleón, le aseguró un lugar privilegiado durante el Segundo Imperio. Invitado frecuente en la casa imperial fue propuesto para el Senado en 1853. Murió en el otoño de 1870, viendo caer la Francia que conocía bajo el martillo prusiano.

Este modo de vida, académico y oficioso, tiene correspondencia en el arte de Mérimée. Fue a la vez amo y criado de la historia. Su imaginación estaba apoyada en un andamio de informes de anticuario o circunstancias históricas locales. Hizo uso de su propia época con deferencia más bien artera, desembolsando en el pasado lo que poseía de silvestre o refinado. Lo que es más importante: Mérimée escribió, como ello fuera, desde cierta distancia. La literatura fue para él una artesanía eminente, no una obsesión ni el todo vital. La consideraba su barragana; su esposa yacía en lecho más firme. Pues lo que encontramos en las mejores obras de Mérimée es más lo grácil del emparejamiento que lo profundo del compromiso.

Hasta en sus narraciones más fogosas hay siempre un toque de arrogancia, una condescencia autoburlona del elegante que entretiene a sus invitados con un chascarrillo de sobremesa. La maña característica de Mérimée, la afirmación de que está contando sucesos de segunda mano, de que el relato le ha sido transmitido por otra persona, es tanto una convención literaria como un otrosí del esnobismo. En medio de la madeja hermética y profesional de su arte uno parece nadar entre el espumaje de las *gaucheries* de un aficionado. Cuando publicó *Carmen* en forma de libro, Mérimée añadió un capítulo que trataba de las costumbres y jerga de los gitanos españoles. Toda la ferocidad de su desenlace queda empañada por este epílogo pedante. Sólo un aficionado o un escritor que guarda cierto desdén por lo que hace habría cometido este error.

Mérimée era amigo y admirador de Stendhal. Ambos encarnan la supervivencia de los ideales dieciochescos de ironía, reserva e indiferencia en plena era romántica. No eran ni sacerdotes ni siervos de la literatura, sino amantes y familiares. Pero así como Stendhal hace de su actitud una máscara de su genio, en Mérimée el gran talento se convierte en manera. Lo increíble es que Mérimée haya pergeñado tanto con tanto empréstito espiritual.

Nietzsche, con el olfato que poseía para lo aristocrático y lo deportivo, consideraba a Mérimée uno de los maestros de la prosa mo-

derna. Pero por poseer la discreción del sometimiento absoluto, el estilo de Mérimée es difícil de describir. Es de superficie dura, y rápido y sinuoso en su curso. Como Stendhal, Mérimée es un virtuoso de la frase corta y el punto y aparte. Su elocuencia consiste en el desglose progresivo de su argumento y en la inmediatez desnuda y nerviosa de su diálogo, pero no en ninguna música verbal. Mérimée boga conscientemente contra la corriente romántica rechazando la rutilación y sonoridad poéticas de Chateaubriand y Victor Hugo. Se inscribe en un linaje clásico, en la tradición de Voltaire y Laclos. De tener que citar una equivalencia inglesa, me inclinaría con toda seguridad por la prosa educada y flexible de Hume y Chesterfield.

Obsérvese el desenlace de *La Venus de Ille: Un coq chanta. Alors la statue sortit du lit, laissa tomber le cadavre et sortit. Madame Atphonse se pendit à la sonnette, et vous savez le reste* («Cantó un gallo. Entonces la estatua salió del lecho, dejó caer el cadáver y salió. La señora Alphonse se lanzó a la campanilla y ya sabéis el resto»). El canto del gallo pone de manifiesto la alegoría infernal de la fábula. El peso de la visitante de bronce está conjurado en la huella implacable de los verbos (la repitición de *sortit*, que es al tiempo un descuido y un fino efecto). Ningún epíteto realza el momento, ningún recurso oratorio. El final es un gambito educado. Mérimée parece decir: «Un caballero cuenta una historia de esta manera. Si queréis algo más sublime o clamoroso, acudid a los escritorzuelos».

Sin embargo, esta manera fría puede dar lugar a momentos de emoción formidable. Pocos, fuera de Poe y Dostoievski, rivalizan con la malignidad y el conjunto de odio y contención que aparecen en la última escena de *Colomba*. Pasado el vendaval de pasiones, los cuatro personajes principales viajan por Italia. El clima es nupcial. «Basta de puñales», dice Colomba; su única arma es ahora un abanico. Pero el azar pone en su camino al viejo Barricini. Privado de sus dos hijos, el anciano es un inválido que espera la muerte. Desterrada la pesadilla de los recuerdos, su cabeza está vacía. Colomba avanza hacia él «hasta ocultarle el sol con su sombra». Ella lo mira con fijeza hasta que el anciano reconoce a su implacable enemiga. El hombre pide compasión con voz ahogada. Y exclama: «Pero ¿por qué mataste a los dos [hijos míos]?». La respuesta de Colomba está llena de extrañeza y frío horror:

> Necesitaba los dos... Se cortaron los vástagos del árbol; y si la raíz de éste no se hubiera secado la hubiese arrancado yo. Vamos, no te quejes; poco te queda ya que sufrir. ¡Dos años sufrí yo!

Con paso ligero, Colomba regresa junto al coronel Nevil. El anciano del jardín ha dejado caer la cabeza. «¿De quién diablos hablan?»,

pregunta el coronel. Colomba responde con fingida indiferencia: «Oh, de un idiota de mi país... Haré de cuando en cuando por saber noticias de él». Con este tono, inhumano como el ronroneo de un gato, acaba la historia.

Aunque nada de sus relatos puede compararse a la incandescencia de *Carmen* y *Colomba*, casi todos ellos muestran una economía y fuerza comparables. *La toma del reducto* es un relato digno de mención. No es fácil olvidar la escena de los granaderos rusos, inmóviles, preparadas las armas, por encima de las cabezas de sus asaltantes. Todo el fragmento del aplastamiento caótico y brutal es modelo de claridad. En *El vaso etrusco*, Mérimée penetra en la vena de Pushkin, a cuyo conocimiento de los lectores de la Europa occidental contribuyó en buena medida. La historia es brillante, pero su encanto tiene una nota de horror. Se desarrolla entre la inquietud y las heroicidades frívolas de la generación posnapoleónica. En medio del aguazal de la paz, estos dandis y ex soldados buscan en el duelo el último frenesí de la pelea. *El juego de Backgammon* es un clásico dentro de un *género* típicamente decimonónico, el relato de jugadores. También aquí advertimos esa curiosa mezcla de casualidad y deliberación en el estilo mériméeano. En el instante mismo de su patético desenlace la historia se interrumpe bruscamente con una trivialidad.

No hay paso más difícil para el narrador que la descripción de la acción física violenta. Ya se trate de la camorra nocturna de Don Juan cuando narra un combate naval o de la extraordinaria escena de la emboscada en *Colomba*, el dominio de Mérimée nunca decae. No había tomado parte en las guerras napoleónicas, pero la experiencia del peligro personal intenso se encontraba presente en su herencia inmediata. Eso es lo que da a sus relatos su perspectiva particular. Mérimée es el poeta del «nervio».

El siglo XIX señala el fin de la etapa clásica de la narración. Kleist, Poe, Stevenson, Leskov y el mismo Mérimée se encuentran entre los últimos de los narradores puros. La revaluación efectuada en la literatura moderna gracias a la obra de Conrad, Henry James, Kafka y Joyce ha hecho de la trama el agente de conatos más complejos. La historia como tal ha sido desarticulada y convertida en portadora de motivos ideológicos, filosóficos o psicológicos. El relato, la cadena de sucesos, es reducido hasta la fina hebra conductora en que el artista moderno practica sus nudos de significación. A menudo, como en James y Kafka, la parte ficticia desaparece bajo la estructura de la tesis y la alegoría. Considérense las novelas más expresivas de la modalidad moderna: *El proceso*, *La copa dorada*, *Nostromo*, *El sonido y la furia*. ¿Cuánta cantidad de persuasión se debe a la historia, a la fascinación inmemorial de «lo que ocurrirá después»?

Hoy en día esa fascinación se encuentra principalmente en las películas, la ficción barata y las sensiblerías de las revistas. Entre el novelista y el contador natural de cuentos se ha abierto una profunda y tácita brecha. Salvo ciertas excepciones –el Hemingway temprano, Mauriac, Graham Greene– cada cual sigue su propio camino para perjuicio de todos.

El porqué de esto sería un tema muy amplio e inabarcable. Está relacionado directamente con el declinar de nuestra vida retirada y de nuestro discurso interior. Es raro que nos leamos en voz alta los unos a los otros; sólo los niños se reúnen para contarse historias al anochecer. Nuestro tiempo de adultos está habitado por el vértigo. En todo momento sufrimos el atropello de los periódicos, la radio, el chisporroteo de la pantalla de televisión, que solicitan nuestra atención pasajera y superficial. Somos arrastrados de un ruido a otro, de titular de periódico a titular de periódico, como abejas expulsadas de la colmena. El antiguo arte del contador de cuentos requiere que se inmovilice el aire, exige incluso aburrimiento. El que cuenta, cuenta con la expectación progresiva mientras las horas ruedan hacia la caída de la tarde. Ya no estamos aburridos, en el lánguido sentido antiguo, sino insensibilizados o hastiados. Asaltándonos desde todos los rincones, reforzadas por todo lo abrumador de la inmediatez, las últimas noticias nos sirven en bandeja un dramatismo y una crudeza mayores que las que pudiera suministrarnos cualquier relato clásico que osáramos evocar. En este mercado de excitaciones sólo pueden competir el autor de tremendismos de periódico y el escritor de ciencia-ficción. La imaginación ha sido desplazada por la manipulación de los hechos reales.

Por encima de todo, el arte del relator pide un escucha, pues por debajo incluso del más sofisticado de los estilos narrativos clásicos se escucha la cadencia de la palabra hablada. Un relato es algo que se dice, que se habla; algo que vive en el oído. Pero nosotros hemos perdido el arte de escuchar; hemos dejado de deleitarnos con las digresiones y las pausas de la voz espontánea. Vueltos holgazanes por la profusión de los brillantes e instantáneos artilugios gráficos –la fotografía, el cartel, el cine, el tebeo–, hemos pasado de auditores a espectadores. Hoy, los únicos que escuchan son los niños, y de ahí que pertenezcan a sus dominios tantos clásicos de la narración, desde Esopo a Dickens.

Enfrentado a esta turbulencia y baratura emocional, el arte de la emoción se ha replegado en torno a sí mismo. Sigue exigiendo nuestra atención, pero mediante la dificultad técnica. De este modo se ha procedido a un enorme enriquecimiento del lenguaje y del recurso formal, pero pagando un precio. Sigo pensando que un novelista «na-

tural» es un hombre capaz de contar una historia espontánea y mantener la atención de los pasajeros de un vagón de tercera en un caluroso día de verano. Por cierto, ésa es una prueba a la que no quisiera someter a muchos de nuestros maestros actuales.

Sin embargo, Mérimée saldría triunfante. Nada más ponerse a contar una historia con su voz elegante y de algún modo afectada, es imposible desviar la atención.

Felix Krull, de Thomas Mann

Los primeros episodios de *Las confesiones del aventurero Felix Krull* fueron escritos en 1911. Pero Thomas Mann interrumpió la obra y se dedicó a *Muerte en Venecia*, una de sus más obsesionantes y sombrías invenciones. En 1936, cuando incluyó el fragmento picaresco en una colección de cuentos, Mann anotó: «No estoy destinado a volver sobre Felix Krull». Sin embargo, durante toda su vida y en el planificado curso de su arte –*La montaña mágica*, la tetralogía de *José*, el *Doctor Fausto*–, Mann veía junto a sí la figura de aquel tunante, como un compañero secreto y alegre. Se refirió a ello, brevemente, en 1943. Pero el momento era demasiado amargo y sus relaciones con el *Fausto* eran compulsivamente íntimas.

En 1954, el novelista de sesenta y nueve años volvió a ocuparse de lo que había dejado a un lado el hombre de treinta y seis. Continuando la página interrumpida en 1911, Mann se puso a escribir con fantástica facilidad. No alteró ni las palabras ni el tono del fragmento precedente. La coherencia es total, el timbre de la voz homogéneo. En la literatura no hay otro ejemplo de un salto tan preciso sobre el tiempo y la edad. *Fausto* se encuentra en toda la obra de Goethe, de 1772 a 1830; pero entre el primer *Fausto* y la segunda parte hay un profundo cambio de entonación. En *Felix Krull*, la continuidad no se interrumpe.

Sólo esto sugeriría ya que las *Confesiones* tenían un lugar especial en la sensibilidad de Mann, que la silueta del hombre que se confiesa está profundamente arraigada en esa sensibilidad. Frente a la gravedad de las novelas mayores, frente a la altura metafísica de la dicción de Mann –como artista, como exiliado, como heredero de Goethe–, Felix Krull está ahí con sus carcajadas. El conocimiento de que la historia permanecía en situación de reserva (lo incompleto es la libertad del artista) pudo haber consolado a Mann mientras luchaba por imponer una forma racional al fiero desorden de la experiencia alemana. Sin embargo, eso le permitió cierta distancia respecto de su continuación.

Mann era un hombre almidonado por la solemnidad pública de su comportamiento. Las novelas le exigían una vida rígida y posturas ejemplares de trabajo y profetismo. Por haber sido extraídas de asuntos tan elevados como la mitología religiosa y nacional y por haber pasado rápidamente del dominio personal al clásico (los alemanes convierten en numínicos a sus grandes artistas, al igual que a sus dirigentes políticos), sus novelas, sus relatos y sus ensayos descuellan por encima de su persona. Llegó a pensar que lo que había elaborado era pavoroso y señaladamente exterior a sí mismo; consideró la autoridad de su obra como podían hacerlo sus lectores o sus críticos. De ahí su tono oratorio, la pompa enervante de la lucidez de Mann.

Pero Felix Krull no quedó enterrado. En su largo sueño floreció la semilla de parodia y subversión. Las *Confesiones* vigilaban el don de su irreverencia y enlazaban al maestro con su obra y ponían en su fachada monumental una guirnalda de risa.

No hay traducciones.

Pain no es *bread*; la palabra francesa es cálida, con cierta resonancia de hambre y gleba. *Home* no es *Heim*; la palabra alemana porta ecos de refugio, de asilo, de hospicio, y aun así proyecta su sombra en la contundente excitación de *Heimat*, *Heimatland*, el templo de la conciencia nacional, el hogar de la exaltación política. El inglés no tiene un equivalente exacto.

Lo que es cierto de una palabra única es más cierto cuando nos referimos a toda una oración, a todo un párrafo, a toda una página. Ni siquiera la proposición más simple pasa correctamente de un idioma a otro; cada idioma enmarca sus palabras de manera única. Además, el escritor que se precia saca a martillazos su propio lenguaje de la cantera general. Todo estilo literario es un lenguaje dentro del lenguaje, así que todo lo que una traducción puede ambicionar es recomponer un tanto (lo que le sea posible) de lo que el escritor extranjero pudo haber modelado en otro idioma. Esto es ya bastante difícil en el discurso normal en prosa; la prosa tiene su particular sutileza de estructura, y la sintaxis de un idioma codifica tradiciones complejas de conducta y cierta convención histórica de lo real. Cuando nos las vemos con la poesía, la traducción es bien un plagio honrado, un estribo que hay que poner junto al diccionario, bien una imitación, un reestatuto de gestos paralelos en un medio radicalmente transformado.

Los grandes traductores –y son deplorablemente escasos– actúan como una especie de espejo vivo. Dan del original no una equivalencia, pues esto no puede ser, sino una contrapartida vital, un eco, fidedigno aunque autónomo, como lo encontramos en el diálogo del

amor humano. Un acto traductor es un acto amoroso. Allí donde falla, sea por inmodestia o por inteligencia confundida, hay traición. Allí donde resulta afortunado, hay encarnación.

Todas estas dificultades son, en el caso de *Felix Krull*, apenas un punto de comienzo para nuestro sentido de lo dificultoso, ya que el problema de la versión tiene aquí una peculiaridad particular que nos lleva al centro mismo del libro. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* es una caja china, una parodia encajonada en la parodia. Dentro de cada sección, el uso estilístico de Thomas Mann, el artificio singular del idioma y la gramática son la fuente de ironía e intrincada diversión.

El título es una parodia: imagínese algo florido, plutarquesco, y sin embargo familiar al objeto. Fielding pulsó la misma cuerda: *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*. *Bekenntniss* significa confesión, atestación; tiene su distintivo legal, su filo moralista. No obstante, ¿quién nos invita a tan solemne confidencia? Un aprovechado, un ratero y un estafador. *Hochstapler* es una palabra sonoramente sórdida; expande una gama de villanías que van del hurto mañoso y suave a la falsificación soez. En resumen, el título está calculado para que sugiera aquella abundante literatura del XVII y el XVIII de memorias de pícaros, recuerdos monitorios de bandidos y panfletos y baladas de fulleros que penetran en la novela seria por vía de Defoe, Fielding, Smollett y Lesage. Para mayor precisión, Mann hace referencia al más famoso de los cuentos de la picaresca alemana: *Simplicissimus*, de Grimmelshausen. En la extravagancia barroca y la bufonería del aventurero Simplicissimus, Mann, en no menor medida que Brecht, encuentra una contrapartida de lo moderno. Hay numerosas afinidades entre Grimmelshausen y *Felix Krull*; a veces, Mann insinúa una cita directa en su propia obra. Simplex y Felix son hermanos por debajo del pellejo; sus nombres incluso guardan cierta relación fonética.

La parodia siguiente está más próxima al centro de la caja. Astillada por las crisis históricas y la división de Alemania en pequeños estados, la literatura alemana conforma un conjunto breve y desigual. Ha alumbrado pocos géneros en puridad propios. Pero entre éstos hay que situar el *Erziehungsroman*, o *Bildungsroman* (ninguna otra literatura ha amenazado la supremacía de la designación alemana). En el *Erziehungsroman*, la novela se concibe a la manera de un relato de formación, una *paideía*. Asistimos a la historia de un hombre desde su infancia hasta la madurez de su conciencia. En su modo clásico –el *Wilhelm Meister* de Goethe, *Enrique el Verde* de Keller–, la «novela de formación» aborda, con cala gradual en el recurso estilístico y el equilibrio narrativo, y la ampliación de derroteros en la trama afrontada, el tema del desarrollo paralelo de la identidad del héroe. Crecemos mientras leemos.

Otras literaturas han producido ejemplos famosos: *David Copperfield* de Dickens, *La educación sentimental* de Flaubert, el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, Pero el motivo del crecimiento, del alma sometida al aprendizaje, tiene una influencia particular en la sensibilidad alemana. Al escribir el más característico de los *Bildungsroman* modernos, *Juan Cristóbal*, Romain Rolland echó mano de un protagonista alemán. *Felix Krull* es una parodia bellamente exacta y aguda de este género distintivamente nacional.

Los *Erziehungsroman* comienzan, inevitablemente, con un examen, sumiso o rebelde, de la familia del héroe. Las broncas y pompas del padre burgués, el alcahueteo de absoluciones en la alcoba de la madre, las mojigaterías de tías y tíos, y las jaranas del clan (maravillosamente expuestas con toda su modorra de sobremesa en Joyce y Proust) conforman la obertura necesaria del retrato del artista, potentado o sensualista en su infancia. Y así ocurre en *Felix Krull*, sólo que con una ácida diferencia.

Los Krull son económicamente insolventes, manirrotos y lujosos como carne de venado. Bajo su mitra de plata y sus brillantes coberturas de papel de estaño, *Loreley extra cuvée** es vinagre. La madre mide el muslo de Olympia** con una cinta métrica y el muchacho contempla esa conducta de grosera lujuria «en su rara intimidad». La nota dominante de corrupción santificada se encuentra en el nombre del padrino de Felix, Schimmelpreester. Literalmente, sacerdote del moho. Aunque acaso el concepto sea más alegre y arcano: en ciertos viñedos de Mosela, las uvas con moho, cogidas antes del amanecer, dan un curioso *Elswein* (los franceses dicen *pourriture noble*). De la reserva del moho surgirá el fresco y espumoso zumaque del joven Krull.

La «novela de formación» sitúa al héroe en una búsqueda ritual. Su viaje (con sus pálidas raíces en la orden de caballería) lleva a sucesivas etapas de iniciación: escuela, elección de oficio –palabra ya con resonancias arcaicas y sacramentales– y erotismo. *David Copperfield* y *Studs Lonigan* ponen en funcionamiento la misma convención estilizada aunque con diferentes lenguajes. La búsqueda de Felix Krull es para el misterio del aprendizaje del hombre, de su arribada a la madurez, un espejo de irrisión. En virtud de una enfermedad fingida Krull hace novillos y se queda en la cama comiendo bombones robados. En una brillante escena de comedia gruesa (raro en Mann), el joven Galahad evita el llamamiento a filas. Tradicionalmente, el *Bildungsroman* incide en el descubrimiento de la vocación del héroe: éste oye el imperativo del arte, de la fe religiosa o de los cometidos políticos.

* Marca de champán que fabrica la casa Krull. *(N. del T.)*

** Olympia es hermana de Felix. *(N. del T.)*

Se echa a la espalda el hato para aguantar la larga jornada. Esa voz, sin embargo, no molesta a Krull en medio de sus despiertos sueños de fogosidad sensual. Es un pájaro de cuidado. No es oro todo lo que reluce; un pedazo puede resultar de topacio.

A menudo, la parodia descansa en el toque erudito y rápido. Veamos el camino que sigue Felix Krull cuando va con las joyas robadas a Jean-Pierre (*pierre*, ciertamente, significa piedra y también el que guarda las puertas del cielo). Pasa entre una iglesia y un cementerio y va a parar a una pequeña calle, la *rue des Vierges Prudentes*. Estas vírgenes prudentes están en el Evangelio y topamos con ellas en los relatos medievales. En este contexto dan acceso a la *rue de l'Échelle au Ciel*. La impertinente alegoría está clara: Felix Krull está ascendiendo la escalera del empíreo. Sólo que ésta conduce al Ritz.

El medro del espíritu en virtud de la pena amorosa es el tema capital del *Bildungsroman*: Guillermo Meister y Mignon; David Copperfield y Dora; Julian Sorel y Madame de Rénal. El adolescente pierde su cáscara de verdor cuando pasa de la comezón del antojo indiscriminado a la densa angostura de la pasión singular. En la civilización burguesa, el *rite de passage* es tan decisivo y está tan estilizado como los ritos púberes de los papúes o las armadas vigilias del caballero medieval. De Goethe a Proust, la novela ha hecho su epifanía en la primera conciencia del amor maduro.

Felix Krull recibe una luz más clara. Convencido de que «en mí, la satisfacción amorosa es dos veces más dulce y profunda que en el hombre corriente», este tuercebotas donjuanesco mariposea alrededor de criadillas y pindongas, coimas de novelistas y despampanantes pechugonas ibéricas. Se toma el sexo como los que pueden comer ostras: como un bocado exquisito. Aunque sus espasmos sensititivos son, según dice él, de fuerza insólita, Krull permanece neutral. Se calienta pero no arde. Eleanor Twentyman y Nectan Lord Stranthbogie ansían al niño prodigio con lujuria pareja e irreconciliable. Y él se desliza entre ambos elástico como un bailarín. Esto es lo que da a las *Confesiones* su gracia, la maleabilidad de su acción. Pero es también su debilidad radical. Nuestra imaginación no puede participar de sus actos más de lo que podría hacerlo ante un orangután brillantemente diestro. Lo circunscrito de sus marrullerías se sume en la vacuidad del sentimiento.

Sólo en una ocasión encontramos iniciación, educación sensitiva, en el auténtico sentido del término. La charla sobre cosmogonía del profesor Kuckuck sobresale de la luminosidad azogada del relato por su grandeza. Ni siquiera el risible nombre del individuo, con su doble sentido de excentricidad y libertinaje, puede menguar las maravillas que invoca:

> Este rodar y orbitar interdependiente, esta convulsión de gases en los cuerpos celestes, este socarrar, este arder, este congelar, este explotar, este pulverizar, este zambullirse y este precipitarse que de la Nada brotan y la Nada conmueven –y que quizá habrían preferido seguir durmiendo, aguardando como están la hora de volver a dormirse– todo esto era el Ser, o la Naturaleza, como otros dicen, y todo era uno en todas partes. Yo no dudaba de que todo el Ser, la Naturaleza, constituía un sistema unitario que iba desde el elemento inorgánico más simple hasta la Vida en su punto más vivo, hasta la mujer de brazos perfectos, hasta la silueta de Hermes. Nuestro cerebro humano, nuestra carne y nuestros huesos eran mosaicos formados de las mismas partículas elementales que el polvo cósmico y las negras nubes que penden en la gélida inmensidad del espacio estelar.

Tal como se nos figura (y el hecho de que la novela esté inacabada vuelve inciertas nuestras conjeturas), la iniciación que Kuckuck hace a Krull en la alquimia científica sugiere las revelaciones de Mefistófeles a Fausto. Hay algo más que un toque de clarividencia satánica en el viajero de barbita gris y «ojos como estrellas». Pero si hay parodia en este punto tiene que ser de calidad anhelante. Goethe era el demonio tutelar de la conciencia que Mann tenía como artista y como hombre. No menos que en *Doctor Fausto*, el único episodio de gravedad lírica rinde homenaje al más grande de los poetas alemanes y a su mito preferido del conocimiento y la condenación.

Aunque Goethe queda intacto, Mann emerge de las *Confesiones* deleitablemente burlado. Su puesto en el linaje del *Bildungsroman* era prominente. En los *Buddenbrook Tonio Kröger*, *La montaña mágica* y las novelas de *José* había ofrecido estudios clásicos de la educación a través de la vida, del afloramiento de la percepción en el individuo. Para Mann, como para Goethe, el hecho del crecimiento, en las hojas como en los hombres, era el modelo y la justificación de los esfuerzos del artista. Si hay algo contrario a la educación humana, un aprendizaje de la subversión, Felix Krull es un aprendiz de maestro. Por ser una novela de «mala educación», las *Confesiones* son parodia de lo mejor de la obra de Mann.

Podría mostrarse detalladamente cuán a menudo Felix Krull se deshace en carcajadas o se desvía sutilmente del enfoque adecuado de temas específicos y pasajes de las obras de ficción más importantes. Las piruetas de Armand con Diane Philibert son una burla de los peligros de José en la casa de Putifar. El examen de Krull por el personal médico parodia uno de los momentos más elevados de *La montaña mágica*: el intento de Joachim Ziemssen de conseguir del médico el permiso para regresar a su regimiento. Es como si la última novela de Mann mirara por encima del hombro y con un gesto de duda el magnífico pero de algún modo pomposo aparato de su obra.

Sólo un verdadero artista o aquel a quien la proximidad de la muerte ha purgado de vanagloria puede mirar de esa manera su trabajo.

Pero la parodia no dura demasiado; la caja china es un artefacto en miniatura. *Felix Krull* resulta más flojo allí donde más se convierte en juego, estilística charada respecto de Grimmelshausen, el *Bildungsroman* y las propias novelas de Mann. La obra se mantiene viva por un impulso más profundo. Debajo del ingenio barroco y el pastiche de la crónica del pícaro se desliza un contundente tema de sátira social.

La sátira sugiere al otro Mann, a Heinrich, cuyos *Ángel azul* y *Der Untertan* («El súbdito») son notorias burlas de la Alemania burguesa e imperial. Las arcanas involuciones del estilo de Thomas Mann, su visión del artista como lector de agüeros y mitos, contrasta con la noción del satírico. Sin embargo, como ha argumentado Georg Lukács, Thomas Mann es uno de los mayores testigos de la crisis del orden burgués. Mann registra, con la veracidad de un intenso escrúpulo artístico, las maneras, las inflexiones y los valores de ese régimen mercantil de la clase media que suspende la trampa intangible e intransigente de su moral sobre los acerbos hechos del beneficio industrial de 1830 a 1914. Mann es heredero de Balzac y de Zola. En *Los Buddenbrooks* y las primeras novelas cortas, la imagen de las ciudadelas familiares que se agitan bajo las fiebres de *La montaña mágica*, el mundo de las nodrizas y los perfiles de oropel, de los cigarros paternos y la gente menuda con gorro de marinero, los ideales de la ley burguesa, de la posición social y el decoro, que llegaron a su más alta miseria en los episodios del Marne y el Somme, constituyen su memorial.

Por ser precisamente un gran artista, un hombre en quien la verdad habla más alto que los diseños, Mann no podía menos de expresar las premoniciones que tenía de la ruina de todo esto. Vio la decadencia deslizándose con fantasmal rapidez a lo largo de los muros de la vieja casa del orden; escuchó el balanceo del péndulo del reloj de la muerte en los rancios tabiques. Así, tomó la palabra y lo hizo contra su propia inclinación de patricio, contra su apego a la estabilidad de los valores estéticos y morales. Esto es lo que da al final de *Los Buddenbrooks*, de *Tonio Kröger* y de *La montaña mágica* su ironía nostálgica y sin embargo inmisericorde. *Muerte en Venecia* es el escenario de una época.

Cuando Mann volvió sobre el fragmento de Felix Krull en 1954, el prestigio de los valores burgueses estaba despanzurrado, al igual que las calles por las que había paseado el cónsul Buddenbrook. Estaba en peor estado: los hombres sabían, de una manera que sólo habían previsto Kierkegaard y Nietzsche, que el ostentoso edificio de los valores liberales y humanísticos, la fábrica de la cultura y el arte, había producido desde dentro –por algún misterioso mecanismo de autocondena– la época de los campos de concentración y la incineración

atómica. De qué manera llegó a ocurrir esto y qué es lo que pronostica para el futuro de la conciencia occidental es el tema de *Doctor Fausto*. Felix Krull vuelve al fondo de la crisis social y moral mediante la risa, al igual que una sátira invierte la trama de la tragedia.

Los venablos satíricos se vuelven romos pero concentrados. El comienzo se mofa de la espuria grandeza de la casa Krull; el absurdo mecanismo que hay sobre la puerta deja escapar el *Gocemos la vida*, de Strauss, en el momento justo en que la empresa familiar se desmorona. Cuando los acreedores se apropian de la casa, su propietario se desploma como un maniquí de trapo. Después de esto, la novela se convierte en una bronca llena de lujo, esnobismo burgués, modales filisteos y política de altos vuelos. Las palabras de Krull al rey de Portugal son venenosamente divertidas. Cada cliché de condescendencia y paternalismo de clase es trabucado y vuelto absurdo literal:

> El mendigo, por el mero hecho de existir arrebujado en harapos, contribuye esplendorosamente al colorido de este mundo, tanto incluso como el eximio gentilhombre que derrama compasión en la mano de aquél, humilde y extendida, evitando cuidadosamente, por supuesto, cualquier contacto. Y, majestad, el mendigo lo sabe; es muy consciente de la dignidad especial que el orden del mundo le ha confiado, hasta el punto de que no desea otra cosa en su ínterin. Sorprende, pues, el ansia de rebelión que le inculcan los hombres de mala voluntad a fin de enemistarlo con el papel tan pintoresco que le corresponde y meterle en la cabeza la idea contumaz de que todos los hombres deben ser iguales.

El *tropo* satírico que subyace en las *Confesiones* se encuentra, claro está, encubierto. Nada es lo que parece. En Langenschwalbach, Felix adopta poses de un Paganini niño, por más que no sepa sacar un sólo acorde del violín. En su camerino, Müller-Rosé, dandi magnífico, se convierte en un cómico grosero. Mediante trucos ingeniosos, Krull se las arregla para chapurrear cualquier idioma extranjero sin saber ninguno: es la quintaesencia del sueño de la casa Berlitz. Se introduce en el pellejo del marqués de Venosta como quien se mete en las manoplas de un pirotécnico: «El hábito hace al monje, marqués, o quizá sea lo contrario: es el monje el que hace el habito». Es tal la fuerza de sus imposturas que no sólo se apropia de la firma del marqués, de su opulencia y sus cualidades orales, sino que ni siquiera podemos distinguir al otro hombre, confundido ya en nuestra memoria.

De ahí la constante identificación de Krull con Hermes. Hermes es tanto dios de los ladrones como maestro del disfraz. Nos viene aquí a la memoria la usurpación de identidad en el mito de Anfitrión. Mann encontró perturbadores estudios de lo mercurial en las versiones que de ese mito dan Molière y Kleist. Al igual que el dios, Krull

es un virtuoso de la impostura; dondequiera que se encuentre, porta siempre un alma prestada:

> ...cada vez que adoptaba un nuevo disfraz, me veía mejor y más natural que la última vez. Puedo aparecer como un flautista romano, con una diadema de rosas coronando mis rizos; como un paje inglés embutido en raso con encajes y sombrero de plumas; como un torero español con traje de luces y montera; como un joven abate de la época de las blancas pelucas empolvadas... cualquiera que sea la ropa, el espejo me asegura que he nacido para vestirla, y aquellos que me ven afirman que soy el vivo retrato de aquellos a quienes me he propuesto representar.

Todo el mundo es engañado. Éste es el filo de la sátira. Los niños «de la noble familia de Siebenklingen» corren a aclamar al falso violinista; el rey encuentra en el fingido marqués un tono y una filosofía «acordes con su origen». Mann nos dice continuamente que un orden social que ha hecho de la hipocresía su evangelio y que ha vivido de la explotación de la impiedad y la presunta nobleza está preparado para el expolio. Más que preparado: en su frivolidad hastiada e histérica, el mundo burgués acoge de buen grado a aquellos que acuden a robarle, así sean Ivar Kreuger, el rey de las cerillas, o Felix Krull, el desfalcador.

Éste es el significado de la escena más delicada de la novela. Diane Philibert exclama: «Armand, quiero que me robes. En mis narices. Verás, yo cerraré los ojos y haremos como que estoy dormida. Pero lo veré todo a escondidas... Vamos, ocúltate, ven y coge lo que sea. Es lo que más deseo». Y cuando suplica: «Querido, ponte encima de mí y pégame hasta hacerme sangre», la sátira fustiga los cimientos, el masoquismo de una sociedad decadente.

Como Balzac, Mann hace de lo erótico el medio principal de su crítica. La verdad aflora en el acecho y forzamiento del deseo. Cuando nos quitamos la ropa nos quitamos también la moral asumida. Mann parodia un motivo característico de las memorias de *fin-de-siècle*, la iniciación sexual del señorito por la doncella de la casa. Bajo la narración complaciente de Krull, el sinsabor económico y el hecho social se imponen a la fuerza:

> Otra cosa era el hijo de sus señores; que al desarrollarse armónicamente podía ganar sus favores, y su satisfacción significaba para ella el cumplimiento de un deber doméstico además de la unión con la clase superior. De este modo, mis deseos no tropezaron con ninguna resistencia seria.

Dotado de un encanto hermafrodita (amor en brazos de la astucia), Felix-Arman-Loulou se mueve entre la riqueza como un catalizador del apasionamiento. Los hombres lo ven con faldas; las herederas ame-

ricanas lo buscan para sus escándalos. Hay una sagacidad sutil en la doble acepción de la jerga inglesa: *prick* es falo y aguja. Pone la llama bajo la redoma del dinero y de la clase social. Las *Confesiones* nos recuerdan que, cualquiera que sea su elegancia exterior, una sociedad se desnuda dos veces: en la cama y en la tumba.

Tal como está, *Felix Krull* es un fragmento, la parte primera. ¿Cómo habría terminado esta mascarada picaresca? La muerte de Mann imposibilita saberlo con certeza. Pero flotan en el aire ciertos indicios.

La historia traza una escalera de caracol llena de espejos. La teoría nietzscheana del eterno retorno fascinaba a Mann. Todo parece suceder dos veces, casi en facsímil. Los dos jóvenes, vistos como icono de juventud y belleza exótica en los balcones de Frankfurter Hof, aparecen de nuevo bajo el aspecto de los Novaro argentinos. Ribeiro, el guapo *espada*,* viste una ropa idéntica a aquella con que Schimmelpreester compuso al joven Krull, y las facciones del torero son las del marqués. Doña María Pía (Zouzou) es Zaza reencarnada; con sus relaciones tirantes y eróticamente celosas, ella y su madre recrean las de Olympia y la señora Krull. El verdadero Venosta y su doble son, obviamente, reflejos gemelos de una imagen única. El resto de la novela habría continuado estas aventuras entrando y saliendo de una galería de espejos enfrentados. Sólo Kuckuck parece único y capaz de *comprender* a Felix Krull. Hay indicios de que habría vuelto a aparecer en calidad de guía o desenmascarador.

Sabemos que la orgía fantasiosa acabará en amarga aurora, que Felix será descubierto. La primera frase de las *Confesiones* nos informa de su conciencia y retiro absolutos. Incluso se apunta algo sobre un encarcelamiento. Dentro de las convenciones de la historia picaresca, es fundamental que el cazador sea cazado. ¿Es Krull denunciado por Kuckuck? ¿Es pescado en alguna truhanería erótica o financiera? ¿Va a la cárcel para que se aclare el nombre de su gemelo, el verdadero marqués? Y pese a esto hay ciertas confidencias que presuponen el final feliz. Schimmelpreester «intervino en mi destino de manera decisiva y providencial». La voz de las *Confesiones* está cansada y sin embargo no rota.

Nada más podemos decir. En *Felix Krull*, Mann se entrega a un excelso brote de fantasía. Acaso no tuviera muy claros los detalles de la historia. Si fue así, el artista se llevó el secreto a la tumba. En aquel lugar, Hermes es también el guía.

* En castellano en el original. *(N. del T.)*

Lawrence Durrell y la novela barroca

Con la publicación de *Clea*, Lawrence Durrell ha completado su cuartero de novelas de Alejandría. Pocas obras de ficción recientes han provocado controversias más feroces. Hay críticos que afirman que Durrell es un charlatán pomposo; un mero hilador de palabras y flameantes clichés: un novelista cuyo ángulo de visión es grotescamente angosto; un victoriano decadente rezagado y discípulo menor de Henry Miller. Por otra parte, particularmente en Francia, se sostiene con igual vehemencia que el Cuarteto de Alejandría es la más vívida versión de la novela moderna desde Proust y Joyce, y que el talento de Durrell es de primera clase. La fuente de las polémicas más enconadas es el estilo. Y ese estilo es, claro está, el centro vital de su arte. El lector se lo encuentra como un seto erizado cuando penetra en el mundo de *Justine*; cuando ha acabado *Clea*, se da cuenta de que ese estilo está en estrecho maridaje con el meollo del autor. Sin embargo, hay que comenzar por la forma de la sintaxis y el raro chisporroteo de las palabras. Permítaseme citar dos ejemplos de *Mountolive*:

> *The waters thickened to glue and silver bodies began to leap into the darkness only to fall back, glittering like coinage, into the shallows. The circles of light touched, overlapped, and the whole ceinture was complete, and from all around in there came the smash and crash of dark bodies leaping into the shallows, furling out the long handnest which were joined end to end and whose dark long handnest hhich were joined end to end and whose darl loops were already bulging like Christmas stockings with the squirming bodies of fish. The leapers had taken fright too and their panic-stricken leaps ripped up the whole surface of the pan, flashing back cold water upon the stuttering lamps, a shuddering harvest of cold scales and drumming tails. Their exciting deathstruggles were as contagious as the drummind had been. Laughter shook the air as the nets closed. Mountolive could see Arabs with their long white robes tucked up to the waist pressing forward with steadying hands held to the dark prows beside them, pushing*

their linked nets slowly forward. The light gleamed upon their dark thighs. The darkness was full of their barbaric blitheness.

[Las aguas se espesaron como cola; cuerpos de plata saltaban en la oscuridad sólo para caer de vuelta, chispeando como monedas, en la parte baja. Los círculos de luz se tocaron, se superpusieron y el cerco quedó completo, y desde su alrededor llegó un golpeteo y un crujido de cuerpos oscuros que saltaban a la parte de poca agua, desplegando y uniendo extremo con extremo, las largas redes de mano cuyas mallas oscuras se hinchaban ya, como medias de Navidad, con los cuerpos convulsivos de los pescados. Los que saltaban se habían asustado también y sus brincos de pánico desgarraban toda la superficie de la hoya, echando hacia atrás agua fría sobre los faroles temblorosos, cayendo dentro de las barcas como una cosecha estremecida de frías escamas y colas tamborileantes. Sus excitantes forcejeos de agonía eran tan contagiosos como lo fuera antes el redoble de tambor. La risa sacudía el aire cuando las redes se cerraban. Mountolive pudo ver árabes con sus largas ropas blancas recogidas hasta la cintura, pujando hacia delante, con sus manos firmes asidas a las oscuras proas que tenían a su lado, empujando lentamente hacia adelante las redes eslabonadas. La luz se reflejaba en los oscuros músculos. Su barbárica alegría llenaba la oscuridad.]

He entered the penumbra of the storm slowly, marvelling at the light, at the horizon drawn back like a bow. Odd gleams of sunshine scattered rubies upon the battleships in the basin (squatting under their guns like horned toads). It was the ancient city again... broken pavements made of tinfoil, snailshells, craked horn, mica; earth-brick buildings turned to the colour of oxblood; the lovers wandering in Mohammed Ali Square, disoriented by the unfamiliar rain, disconsolate as untuned instruments; the clicking of violel trams along the sea-front among the tatting of palmfronds. The desuetude of an ancient city whose streets were plastered with the wet blown dust of the surrounding desert. He felt it all anew, letting it extend panoramicalty in his consciousness –the moan of a liner edging out towards the sunset bar, or the trains which flowed like a torrent of diamonds towards the interior, their wheels chattering among the shingle ravines and the pow der of temples long since abandoned and silted up...

[Entró lentamente en la penumbra de la tormenta, maravillándose de la luz, del horizonte curvado hacia atrás como un arco. Extraños destellos de sol dispersaban rubíes sobre los buques de guerra en la reserva del puerto (agachados bajo sus cañones como sapos con cuernos). Era otra vez la antigua ciudad; sentía su melancolía penetrándole bajo la lluvia, cuando la cruzaba en camino a la residencia de verano. La brillante iluminación, desacostumbrada, de la tormenta eléctrica la recreaba dándole un aire espectral, de cuento de hadas; pavimentos rotos hechos de cintas de lata, de cáscaras de caracoles, de cuerno pisado, de mica; edificios de ladrillos de tierra ahora de un color de sangre de toro; los enamorados paseando en la plaza de Mohammed Alí, desorientados por la lluvia inusitada, desconsolados

como instrumentos destemplados, el tintineo de los tranvías violeta a lo largo de la orilla, entre los encajes de la fronda de palmera. El desuso de una antigua ciudad, con las calles revocadas del polvo húmedo que soplaba del desierto circundante. Lo sintió todo de nuevo, dejando que se le extendiera panorámicamente en la conciencia; el gemido de un buque de pasajeros que enfilaba hacia la parrera del poniente, o de los trenes que fluían como un torrente de diamantes hacia el interior, resonando sus ruedas entre las barrancas de pedruscos y el polvo de los templos largamente abandonados y cubiertos de sedimento...]*

El estilo es un mosaico. Cada palabra en juego tiene su lugar preciso y luminoso. Tiento a tiento, Durrell dispone sus atavíos de expresiones sensuales y extrañas en conjuntos de imaginería y sugerencias táctiles tan sutiles y retorcidas que la experiencia de la lectura se convierte en una total aprehensión sensorial. Estos párrafos están vivos bajo el tacto de la mano del lector; poseen una compleja música auditiva; y la luz parece jugar sobre la superficie de los vocablos con brillante urdimbre. «El tintineo de los tranvías violeta» *(the clicking of violet trams)* es una iluminación tan completamente sensorial que pudiera haber brotado del pincel de un pintor *pointilliste*, una luz que se quiebra en diminutos y precisos alfileres y reagrupa los elementos de la imagen en un diseño memorable. Ningún otro escritor inglés de nuestros días ha conjugado de manera tan perfecta el lenguaje de la luz y la sonoridad.

Sin embargo, esto no significa que este estilo engalanado y complejo salga con todas sus medallas de las cualidades personales de Durrell. Éste está enclavado en una firme tradición de prosa barroca. En el siglo XVII, sir Thomas Browne pergeñaba frases que conformaban arcos suaves y hacía que las palabras repicaran como campanas sonorosas. Robert Burton, en *La anatomía de la melancolía*, usó este artificio como Durrell: riqueza por acumulación, revoltijo de sustantivos y epítetos hasta formar grandes catálogos con el ojo voraz puesto en el placer anticuario. La febril y campanuda prosa de De Quincey es un ascendiente directo de la de *Justine*. Y más recientemente, hay un ejemplo en Conrad. En las últimas partes de *Lord Jim* y en todo *El rescate*, Conrad echa mano de palabras con la suntuosa exuberancia de un joyero que muestra sus piedras más extrañas. También aquí cae el lenguaje sobre los sentidos de los lectores como un brocado.

Este barroco ideal del estilo narrativo está, en el presente, en desventaja. El oído moderno ha sido entrenado para la cadencia austera y deliberadamente empobrecida de Hemingway. Al reaccionar con-

* La traducción de estos dos fragmentos se ha tomado de Lawrence Durrell, *Mountolive*, Edhasa, Barcelona, 1970. Trad. Santiago Ferrari. *(N. del T.)*

tra los excesos de las maneras victorianas, el escritor moderno ha erigido un altar a la simplicidad. Refina el habla común, pero conserva su monotonía. Cuando comparamos una página de las novelas de Alejandría con lo llevado a cabo por Hemingway o Graham Greene, se está poniendo un mosaico forjado en oro y enjoyado bizantinamente al lado de una fotografía en blanco y negro. No es nada agradable juzgar el uno en virtud del otro. Pero esto no significa que Durrell sea un decadente pasado de moda ni que su concepción de la prosa inglesa sea errónea. Podemos agradecer que Hemingway y sus innumerables imitadores hayan hecho el lenguaje más frío y contenido y que hayan aportado a la ficción las virtudes del enfoque directo. Pero no lo han hecho sin pagar un precio. El inglés contemporáneo es a menudo exiguo y falto de imaginación. El estilo de la política y la comunicación de sucesos raya en el analfabetismo. Al tener menos palabras al alcance que el hombre educado del siglo XVII y que incluso el de finales del XIX, decimos menos o lo decimos con vaguedad absurda. En sus anuncios comerciales, sus tebeos o su televisión, nuestra cultura vive por la imagen más que por las palabras. De ahí que un escritor como Durrell, con su gozo shakespeariano y joyciano en la esplendorosa abundancia y variedad sensual de palabras, puede parecer a cualquiera amanerado y precioso. Pero la objeción procede en parte de nuestra sensibilidad empobrecida.

¿Quién dice, sin embargo, que el Cuarteto de Alejandría no nos conducirá a un nuevo placer de la prosa narrativa? Cierto número de escritores contemporáneos comienzan a volver a los arsenales del lenguaje. El encanto de *Lolita* se encuentra precisamente en el redescubrimiento que Nabokov hace de los recursos estilísticos, de la estilización como modo de percepción irónica. Y el linaje Conrad-Nabokov-Durrell es sugestivo. Los tres enfocan el inglés desde cierta distancia. Conrad y Nabokov como extranjeros que aprendieron el idioma, Durrell como irlandés nacido en la India y sumido en el legado griego y francés del Mediterráneo oriental. La prosa de todos ellos tiene la cualidad de la maravilla y la sorpresa que aflora con empeño personal. A diferencia de los novelistas corrientes, usan las palabras como si éstas estuvieran enterradas en alguna cueva del tesoro.

Pero el estilo de Durrell es más que un instrumento formal; porta el corazón de su sustancia. *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea* están fundados en el axioma de que las últimas verdades de la conducta y el mundo no pueden ser penetradas por la fuerza de la razón. Allí donde la verdad puede ser aprehendida totalmente, con breves conjuros de iluminación total, el proceso de penetración es de una absorción sensorial absoluta. Con un amor propio que es la verdadera encrucijada de su argumentación, Durrell nos enseña que el alma pe-

netra en la verdad como el hombre penetra en la mujer, en una posesión a la vez sexual y espiritual. De nuevo, se trata de una visión que ha existido antes de Durrell. Juega un papel vital en el misticismo oriental y medieval; está presente en Dante y en las metáforas eróticas de los poetas metafísicos del siglo XVII. Más aún, es crucial en las teorías del gnosticismo, y la fortaleza del gnosticismo era Alejandría. Y en este sentido es relevante el ejemplo de D. H. Lawrence. La presencia de Lawrence se siente en las cuatro novelas y uno de los personajes principales está en contacto personal con él. Como Lawrence, Durrell cree en una sabiduría de los sentidos más auténtica y sutil que la del intelecto rapaz. Ambos hombres ven en el acto del amor la única afirmación de la identidad humana y el único puente verdadero que puede conducir al alma. Los personajes de Durrell se persiguen los unos a los otros en una elaborada enredadera de encuentros sexuales, pues sólo así puede la espectralidad del espíritu humano encontrar la sustancia de la vida.

Esta mística de la anagnórisis sexual encarna algo más que la identidad individual. Nuestra percepción cabal de las realidades depende de iluminaciones parecidas (Joyce las llamaba «epifanías»). Mediante la acumulación de esos momentos de iluminación, trazo a trazo, llegamos a la aprehensión del mundo que nos rodea y, en el ejemplo concreto que nos ocupa, a la imagen verdadera de Alejandría. Los prolongados y centelleantes arabescos de adjetivos con que Durrell adorna sus objetos no sólo son ejercicios de acrobacias verbales. Son asaltos sucesivos al misterio interior de las cosas, conatos, a menudo exasperados e histriónicos, de tocar con el dedo una realidad que se encuentra en el interior de una masa de palabras precisas. Equipado con un soberbio aparato de receptividad sensual, Durrell sabe de la miríada de movimientos de la luz, el olfato y el sonido. Ve el mundo reflejado en las aguas que nunca están en calma y procura capturar la esencia de una ciudad a partir del caleidoscopio de las estaciones cambiantes, los colores y los humores. En el sentido dado a Alejandría, Durrell no ha fracasado. La Alejandría de Durrell (no, por supuesto, la ciudad portuaria del Egipto de los eventos mundanos) es uno de los más hermosos monumentos de la arquitectura de la imaginación. Puede compararse en su coherencia múltiple con el París de Proust y con el Dublín de Joyce.

La técnica de los matices acumulados, el pintor que vuelve constantemente a la misma escena bajo los cambios de luz, no se aplica sólo al retrato de la ciudad, sino también a la trama toda. Como en la fábula japonesa de *Rashomon* y en las piezas de Pirandello, los sucesos idénticos son recontados a partir de sucesivos puntos de vista. La primera impresión que el narrador tiene de Justine, de los magnates

coptos en cuya vida secreta aparece ella implicada, de la trampa áurea de Melissa, y de las relaciones entre Justine y Pursewarden, es sometida a una irónica revisión en *Balthazar*. Los cuatro volúmenes deberían ser impresos a la manera de una libreta de hojas sueltas que permitiera confrontar de cerca los primeros atisbos con los descubrimientos de última hora. En ningún lugar del Cuarteto hay cosas que sean lo que parecen. En *Clea*, el narrador principal está sumergido en el vórtice de la acción. Nada es explicado del todo; ni el asesinato de Naruz –uno de los mejores fragmentos de la ficción contemporánea–, ni las extrañas correrías de Justine en Palestina, ni la naturaleza de la red de conspiración que rodea a Nessim y Mountolive, manteniéndolos en estrecha unión aunque también separados. Para que todo resulte complicado, hay tres escritores que son el mismo personaje y hasta aquellos personajes que no son artesanos profesionales del lenguaje comparten un tanto de su virtuosismo creador de estilo y emoción. La novela se cierra en pleno discurrir, con una serie de notas ilusorias de lo que habría podido ser el desarrollo de la acción. Esto también es esencial en el sentido de Durrell. El poeta verdadero (y Durrell es un poeta menor antes que novelista) sabe que el tiempo y la acción fluyen como el Nilo. Puede mostrarnos la profundidad y los remolinos de las aguas, y arrojar piedras para emborronar la imagen de la luna reflejada; pero no puede introducir el río en sus palabras.

Durrell dice que «el tema básico del libro es una investigación del amor moderno». El alcance de este propósito es magno; llega a Sade y a la psicología en sus aspectos más liberales. Encontramos en esta ciudad laberíntica no sólo el amor del hombre y la mujer, sino también las oblicuidades del deseo; no menos que *Astrea*, el Cuarteto es una geografía de lo erótico. *Clea* contiene, en miniatura, una tragedia de la pasión homosexual tan contundente como la que pueda hallarse en Proust. Mountolive es atraído hasta una casa de ajadas infantes rameriles que se ciernen sobre él como murciélagos. Memlik, el jefe de policía, es un sádico refinado. Encontramos fetichistas y transformistas, rituales fálicos y lubricidades privadas. La historia de amor más seria de toda la novela, el intenso amor entre Pursewerden y Liza, es una historia incestuosa. La crítica ha visto en esta profusión y variedad de lo sexual una señal de decadencia. A Durrell se le ha acusado de ser un seguidor de Swinburne y Beardsley, un proveedor de ornados manjares del saber concupiscente. Hay uno o dos ejemplos en que esta acusación puede sostenerse. Pero en conjunto sobrepasa ese estigma. Durrell debe explotar las ambigüedades y las coberturas de la lujuria precisamente porque cree que sólo en el contacto desesperado de la carne podemos alcanzar la verdad de la vida. En su forma de enfocarlo, sin embargo, poco hay de los pruritos y bobali-

conerías de los eróticos. El amor tiene en Durrell un sabor a ceniza. Cuando Liza quema las cartas «inmortales» de su hermano (hay aquí un eco apagado de la leyenda de Byron), está ilustrando el sentir de Durrell de que lo extremo de la pasión acaba en la mayor de las destrucciones. Y nuestra última visión de Justine, desnuda junto a la cama de Darley, solicitando los vacuos gestos del ardor inútil, es de una derrota total. Al igual que tantos dandis capaces de la experiencia sensual más completa, en Durrell hay un tinte de puritanismo.

Pero aunque su empaque material y emocional sea grande, el Cuarteto de Alejandría deja al lector con una sospecha de trivialidad. Aquí se encuentra el verdadero problema del crítico. ¿Por qué tendría que haber oquedad en el centro de esta fábula soberbiamente pergeñada? Hay, creo, dos razones.

Durrell dramatiza un amplio espectro de sensibilidad; pero su reparto de personajes es de una clase excesivamente especial. Todos esos seres exóticos y fascinadores comparten un alto grado de inteligencia nerviosa; articulan sus emociones con fuerza lírica y sutileza cabal; viven la vida en constante apercibimiento, más susceptibles y vulnerables que los hombres ordinarios. Están sacados de la misma cantera frágil y luminosa y en consecuencia se reflejan recíprocamente como espejos colocados en perspectivas alambicadas. Los espejos juegan un papel crucial y simbólico en toda la acción (como en Sade). Y es un papel peligroso; pues, aunque multiplican la imagen y la llevan hasta lo profundamente interior, también la cierran a todo lo externo. En Durrell, hasta el mar es lago de Narciso.

El ángulo de visión, sin embargo, es rigurosamente secreto. Hay relampagueos de vida social y política en el escenario, pero no tienen mucha importancia. Nessim y su clan están envueltos en una tenebrosa conspiración para propiciar la independencia copta y llevan armas a Palestina. Pero no está muy claro lo que pretenden. Entre *Mountolive* y *Clea* hay una sombra de guerra mundial y en el comienzo de esta última hay una referencia a un ataque aéreo sobre Alejandría. Es un fragmento memorable; los cohetes dejan en el cielo «brillantes racimos de estrellas y diamantes y perladas tabaqueras pulverizadas»; los aviones alemanes son como «polillas de plata» que se mueven con «fatal postración» entre los «cordones de cálidos diamantes» que brotan de los cañones de abajo. Pero ni el terror ni el significado real de la acción dan más de sí. Es apenas una enjoyada miniatura que tachona la bóveda del estilo. Todo lo que toca Durrell queda reducido siempre de algún modo a la escala de la orfebrería.[1]

1. Es sorprendente que Durrell no haya sido aclamado predecesor y paradigma por los partidarios de lo «camp». Muchas de sus actitudes estilísticas y el tono de sus perso-

Sería absurdo exigir hoy una novela de «conciencia social». Pero al sacar su mundo imaginario de las intrusiones de los hechos políticos y sociales, hace éste más frágil y angosto de lo que necesitaba ser. Detrás de las intimaciones y los experimentos estilísticos de Joyce hay una estable estructura de la épica homérica. Proust realiza su singular e incluso perversa catálisis de la conducta humana con una conciencia técnica y sabia de los asuntos sociales, políticos y militares. Charlus no es menos excéntrico que Nessim o Balthazar. Pero los zepelines que cruzan el cielo de París durante los merodeos nocturnos de aquél son horrorosamente reales y llevan consigo el peso de una crisis histórica. De manera similar, D. H. Lawrence da a sus fragmentos de experiencia privada un firme anclaje en la realidad social. La historia de lady Chatterley es tan concisa e íntima como la de Darley y Melissa, pero *El amante de lady Chatterley* es un estudio profundamente inteligente de las relaciones de clase.

A causa de su encajonamiento y su cerrazón, el Cuarteto de Alejandría es más convincente en sus detalles que en su conjunto. Los personajes más cercanos a la vida son precisamente los marginales: Scobie, uno de los ejemplos más finos de lo grotesco en la ficción inglesa desde tío Toby; y Naruz, en cuyo silencio hay una especie de retórica. Lo que impresiona no es tanto la trama general como las digresiones y los episodios menores; el sombrío informe de la infancia de Mountolive; el asunto entre Justine y Arnauti, que ni siquiera aparece en todo el Cuarteto; las exquisitas aventuras de Pombal, el diplomático francés; lo que dice Capodistria acerca de sus experimentos de magia negra. Como en las iluminaciones medievales, el borde es más brillante que el centro.

Pero hay también un fracaso particular. *Clea* señala una rápida caída. Es un resumen, una glosa autoconsciente de los precedentes volúmenes. Los largos extractos del libro de notas de Pursewarden no son sólo insufriblemente tediosos, sino que hacen de parodia del estilo mismo de Durrell. El episodio en que Clea está a punto de ahogarse es una clara muestra de cómo no debería utilizarse el simbolismo. Los reveses que el tiempo y la muerte sentimental han causado a Justine y Nessim nos son confiados como cosas muertas y rígidas. No hay el menor intento de hacerlos psicológicamente plausibles. Lo que ocurrió, creo, es esto: Durrell había completado los tres primeros movimientos de su cuarteto y sabía que tenía en la mano una obra de

najes mantienen afinidades con la indiferencia, la elegancia irritante, la camaradería putera, la sofistificación verbal y la frialdad erótica del mundo «camp». Es el eslabón entre lo «camp» y el dandismo de los eduardianos.

envergadura. Cuando se hizo cargo del final, acaso fuera asaltado por el miedo de desgraciar el conjunto. No quiso correr riesgos y escribió una serie de variaciones cortas sobre los temas ya dados. Con lo que *Clea* se convirtió en un fracaso de nervio evidente.

No obstante, pese a haber dado cuenta de estas reservas, no puede cuestionarse la fascinación que produce la novela de Durrell. Cualquiera que se preocupe por las energías de la prosa inglesa y las formas de la prosa ficción tendrá que hacer lo posible por penetrar en esta obra extraña e irritante. Estamos demasiado cerca para decir el lugar que ocupará el Cuarteto de Alejandría en la evaluación futura de la literatura inglesa del siglo XX. Me parece que será situada algo por encima de *Green Mansions* («Mansiones Verdes»), con la menos completa pero mayor ejecución de base que Malcolm Lowry. Pero que ocupará un lugar, es casi seguro.

Construir un monumento

La palabra *œuvre* es difícil de traducir. Significa algo más que el resultado del trabajo de un autor. Implica una lógica de desarrollo, de estructura revelada gradualmente. En una *œuvre*, los diferentes *géneros* –la ficción, la poesía, el ensayo crítico– adquieren una unidad personal. El acabado tiene cariz de totalidad y su conjunto es más grande y más coherente que cualquiera de las partes de que consta. El pergeño exterior de una *œuvre* es característico de las empresas francesas y alemanas, la edición completa en una serie de volúmenes uniformes. El contraste con las costumbres norteamericanas es notorio. Ni siquiera los clásicos se salvan de la dispersión (no hay, por ejemplo, ninguna edición de la obra completa de Herman Melville). Henry James construyó su panteón según la costumbre europea, y de aquí la gran New York Edition con su colorido solemne.

Aquí hay algo más que una diferencia de forma editorial. El escritor norteamericano, sobre todo durante las últimas décadas, ha visto difícil la continuidad, la forja de piezas individuales que formen parte de un todo que aspira a la maduración y lo completo. Faulkner es la magna excepción y su táctica particular, entre ladina y parsimoniosa, evidencia el fracaso de muchos de sus contemporáneos. La historia del escritor que publica una primera novela con resonancia, cuyo segundo libro es o un trémulo pastiche de su propio éxito o una cuchufleta chabacana de algo nuevo, y cuyas obras posteriores oscilan entre las parvas cualidades y la rutina, es casi un cliché estadounidense. Mucho de lo mejor de la última ficción norteamericana ha sido el resultado de una apuesta en la ruleta del talento, no de un propósito constructor.

Algunas de estas razones parecen obvias. Los premios literarios, la adulación de la crítica, la celebridad personal que puede cosecharse en virtud de una primera novela con alto número de ventas, no hacen sino situar al escritor en posición vulnerable. Si la siguiente obra fra-

casa o se aparta del formato que ha preparado la crítica, el juicio crítico se vuelve venganza (Mailer, James Jones, William Styron). Bajo las presentes condiciones norteamericanas, no es fácil conseguir ese pequeño cuerpo de lectores, admiradores aunque también críticos, que pueden convertirse en eco paciente y sustancioso de lo más profundo de sus resultados. Difícilmente habrá lugar para los experimentos.

En Inglaterra, las circunstancias son más incoloras, pero dejan espacio para respirar. Un libro renta mucho menos, así sea bien recibido. Comparado con la situación norteamericana, el anticipo de los derechos de autor es hirientemente magro (muchos escritores ingleses célebres se consideran afortunados si el editor les adelanta 250 libras). La crítica es más prudente, menos inclinada al redoblar de cajas y tambores. Ni las universidades ni las mesas redondas se lanzan sobre el escritor vivo con su paralizante escrutinio. Un buen editor puede seguir publicando a un autor y promoverlo con tal de que se vendan moderadamente sus novelas. De esta manera se puede establecer un valioso coro de lectores que descubren la obra para sí y cimentan al tiempo la condición de ésta (véase el subterráneo ascenso a la fama de la *œuvre* de John Cowper Powys o de Charles Williams). Por encima de todo, la vida inglesa fomenta el sentido de lo privado, la tranquilidad y cierto tono medio en la existencia material, estas cosas ayudan al lento desarrollo del escritor. De ahí el insólito número de novelistas ingleses contemporáneos que de entrada tienen su *work in progress*, y en cuyos escritos se encuentra una arquitectura vital: Anthony Powell, Iris Murdoch, Ivy Compton-Burnett, Evelyn Waugh, C. P. Snow, Lawrence Durrell, Muriel Spark. Puede que no guste lo que hacen, pero sus obras individuales conllevan el sentido de un todo.

Esto ha sido sorprendentemente cierto en William Golding. Su modo de vida ilustra el caso. No publicó ficción hasta los cuarenta y tres años. Su carrera profesional ha sido la de maestro de escuela en Salisbury. Ha vivido en el oeste del país, alejado de la maleza literaria y el periodismo de Londres. A despecho de su fama, sus estipendios han sido modestos hasta hace poco; su independencia probablemente se base más en las conferencias dadas en Norteamérica que en los derechos de autor en Inglaterra. Su estilo de vida y su profesión le han permitido (y compelido a) trabajar con lentitud. *El señor de las moscas* se publicó en 1954; *Los herederos* en 1955, aunque había sido escrito antes. *Pincher Martin*, un libro muy corto, apareció en 1956; *Free Fall* («La caída»), en 1959. Nuevas novelas de Golding se han esperado con impaciencia, pero el autor las retiene y las retrabaja. *The Spire* («La aguja») ha sido elaborada durante cinco años aproximadamente. También forma parte de una estructura que se desarrolla, de una visión que medra.

En el presente, el lugar de Golding es incluso más alto en Norteamérica que en Inglaterra. Durante un tiempo reemplazó en el altar de las librerías universitarias a Camus y Salinger. *El señor de las moscas* ha sido una contraseña entre los jóvenes. Éstos comienzan a triturar y reducir la carne viva a polvo muerto. Golding ha tocado un nervio particular yanqui.

No por casualidad. Representa, casi demasiado netamente, el clásico contraste entre la tradición de la novela norteamericana como fábula impenetrable y alegoría filosófica, y la norma inglesa de la ficción social. Los precedentes naturales de *El señor de las moscas* y de *Pincher Martin* son los cuentos de Hawthorne y *Billy Budd*. (Lo que es cierto a pesar de que la trama de *El señor de las moscas* tenga su origen en un relato de aventuras de niños ingleses y deba algo a *Huracán en Jamaica*.) La peculiar conjunción de alegoría moral y detalles sensoriales, la fantasía, la soledad y la violencia de sus imágenes están en contacto estrecho con el arte de Poe, Hawthorne y Melville. Para encontrar algo parecido en la tradición inglesa habría que echar mano de los «extraños»: las Brontë, Stevenson, John Cowper y T. F. Powys.

Consciente o no, Golding ha elegido temas y ubicaciones alejados de las convenciones de la novela inglesa contemporánea. Sólo *La caída*, con su posible eco de Joyce Cary, está localizada en suelo patrio y en medio de la sociedad corriente y, no obstante, el aparato dominante es la situación extrema y la violencia. *Los herederos* emplaza la acción en la Prehistoria, *La aguja* en la Edad Media. Eslabones obvios relacionan la isla de *El señor de las moscas* y la roca de *Pincher Martin* con el continente de las crisis sociales y de clase, pero se alzan en medio de mares extraños y aislados.

Las novelas de Golding giran en torno de tres temas u obsesiones: la barbarie, el aislamiento y la voluntad. Puede verse cómo comienza y explora Golding un motivo de un libro a otro, cómo lo aborda desde diferentes direcciones de imaginación hasta que lo hace suyo. Así, *Los herederos* y *El señor de las moscas* forman un díptico compacto, mientras que *Pincher Martin* –rodeado por el mar, como en la fábula de la isla– se acerca al estudio del confinamiento y la soledad que encontramos en *La caída*. Sólo por su título, *La caída** apela a la metáfora de la altura y el vértigo, del libre albedrío y la gracia en peligro, precisamente lo que define el tema de *La aguja*.

Las interrelaciones son estrechas. La fábrica de la salud humana y las costumbres racionales está constantemente acosada por el salvajismo o el quebrantamiento de la voluntad. Una frase de *La rama do-*

* *Free fall* no es «Caída libre», como se ha traducido en la edición española de esta novela, sino «la caída» bíblica en virtud de la soberbia humana. *(N. del T.)*

rada podría servir de epígrafe: «Parecemos movernos encima de una delgada superficie que en cualquier momento puede sucumbir a las fuerzas subterráneas que palpitan debajo. De vez en cuando, un hueco murmullo del subsuelo o un repentino brote flamígero nos informan de lo que está ocurriendo bajo nuestros pies». Y está claro que la hipótesis de Frazer de que en la psique moderna sobrevive mucho del terror ritual y la magia afecta a Golding. Pero los soportes de la civilización son ambiguos. La «barbarie humana» de los aborígenes de *Los herederos* es suplantada por un salvajismo más racional y eficiente. La frenética jauría de *El señor de las moscas*, con su parodia radical del sueño infantil y el buen salvaje de Rousseau, es reducida al orden y la sociedad por un instrumento propio de la guerra moderna, por una ferocidad más disciplinada pero en última instancia más maldita que la de los niños, cosa que se ha resaltado más en la película que en la novela.

La soledad también tiene dos filos. No hay fácil escape del contagio del grupo. Sólo en una roca que sobresale del mar o en el estadio estanco de *La caída* (como Poe, Golding es un maestro del confinamiento solitario y el ahogo), el carácter humano se deshace en una serie de fragmentos de miedo y egotismo histérico. Juntos, causamos estragos; solos, nos laceramos la propia carne. Lo aleatorio de la gracia se encuentra en los grandes trabajos de la voluntad: haciendo del alma un amasijo de voluntades, podemos situarnos en el pináculo de la roca, podemos desafiar el tótem del mal y salir del recinto cerrado. Pero el precio es un mortal contrapeso; en última instancia, la voluntad humana sufre vértigo y cae de cabeza.

Éste es el argumento de *La aguja*. Jocelin, deán de la iglesia catedral de Nuestra Señora de Salisbury, sufre, rayano en la locura, la visión de una flecha de piedra, a más de cien metros de altura, elevada eternamente hacia lo alto. Para el albañil y el sacerdote como él, para el capítulo de la catedral y el mundo exterior, la visión de Jocelin es locura blasfematoria. Es imposible construir una torre así; los cimientos se vencerían bajo un peso tan descomunal; las columnas de la iglesia crujen intolerablemente; toda la fábrica de piedra y madera se agita peligrosamente durante los ventarrones del otoño.

Jocelin sacrifica todos sus deberes, todas sus opciones al éxtasis de su sueño. El dinero que emplea en la construcción está teñido de truhanería y corrupción. En la nave, a merced de los cascotes y las aguas malolientes, los candiles se apagan y el coro guarda silencio. Entre los trabajadores reina la impudicia y el crimen; se deslizan como la jauría lobuna de *El señor de las moscas*. Sacado de los desvencijados riñones de la iglesia, el campanario infecta a todo aquel que pasa bajo su sombra. Pero Jocelin se fustiga en un arrebato de voluntad. Un ángel se

mantiene a sus espaldas como un signo de misteriosa afirmación. ¿Es el mensajero de Dios, o la voluntad de Jocelin, enardecido hasta ser llama viva? Poseído de lujuria, el deán se obliga a subir a la torre y da los últimos toques. Entonces, en un gesto que es a la vez suprema infamia y prueba de los designios de Dios, Jocelin hunde una escarpia demasiado hondo en la columna del sur. Y así como la aguja se habría desplomado, Jocelin cae de cabeza al suelo con el cuerpo abrasado por un fuego fatal.

La fábula posee una simplicidad rigurosa. Los personajes secundarios existen sólo mientras aparecen y son iluminados por la árida luz de la obsesión de Jocelin. Las techumbres y el río, las dunas y el lejano batir de las olas son siempre entrevistos desde la perspectiva de la aguja. La rueda del cielo y las estaciones giran en torno de la estructura del pináculo y el octógono. Cada página de la novela tiene la tensión de la piedra sediciosa.

El texto muestra todos los artificios característicos de Golding: las frases cortísimas, con su rápido efecto; la trabazón del sustantivo abstracto y el verbo concreto; la omisión del artículo, para dar una curiosa intensidad arcaica. El dialogo, como casi siempre en Golding, brota bruscamente entre la comunicación normal y la voz interior. El lenguaje es formidablemente táctil. Incluso la luz se vuelve sólida para la piel:

> Por todas partes daba el polvillo a las líneas y chorros de luz la importancia de una dimensión. Nuevamente parpadeó ante ella al ver, muy cerca de él, que los átomos individuales del polvo se rodeaban con sus circunvoluciones o bien se estriaban semejantes a efímeras al soplo del viento. Vio que más allá formaban densa nube, se retorcían o bien permanecían inmóviles un momento para convertirse en líneas y chorros más alejados, en lo que no era sino color, color de miel que vagaba velozmente por la nave de la catedral.

Éste es un libro de enorme belleza y estilo notable. Pero no es, en mi opinión, una buena novela. La feroz excitación que se encuentra en su tema se desarrolla estática y retóricamente. Sabemos ya desde la primera página que la aguja será construida y que Jocelin perecerá consumido por su propia voluntad. La misma brillantez del lenguaje se hace monótona. Uno se ve obligado a saltarse algunos párrafos con la esperanza de encontrar alguna variación en la existencia o la modulación del tono. Se tiene la impresión de estar ante uno de aquellos *ragas* indios, sutil, formal, hermosamente interpretados y administrados, pero que no van a ninguna parte.

El dibujo esencial, así como muchos de sus detalles, tiene ya una fecha. La novela o drama de la obsesión, de la insana singularidad de

voluntad y pretensión, es un *género* decimonónico: Ahab, *La búsqueda de lo absoluto* de Balzac, *La obra* de Zola. Un artesano maníaco que comercia con las tinieblas para obtener un objeto perfecto es tema típico de Hawthorne. La voluntad demente y la iglesia mística, la torre y el vértigo nos conducen a *Brand* y *El constructor Solness*, de Ibsen. El cantero mudo que hace de guardián de la conciencia de Jocelin tiene el *pathos* de su antecesor en *Nuestra Señora de París*, un engarce con Victor Hugo, que parece también relevante respecto de la conexión entre *Hans de Islandia* y *Pincher Martin*.

La alegoría cruje con clichés tan elaborados. La aguja es el mástil de un barco sacudido por la tormenta. Es un falo. Acaba, en el momento de morir Jocelin, por ser el árbol de la ciencia del bien y del mal y también de «la caída». La tentación sexual tiene el cabello rojo. Casi todas las figuras son tan gráficas y planas como las cartas de la baraja.

Éste es el mayor problema del arte de Golding. La alegoría genera una fortaleza de superficie. Y se vuelve hueca a menos que tras ella haya un argumento sinceramente complejo y buena asimilación de experiencia. La ficción alegórica de Golding muestra una incisiva pero siempre estrecha visión de la posibilidad humana. Notablemente, excluye un tratamiento pleno de las relaciones entre hombres y mujeres. La única mujer que puede estar viva en Golding es Taffy, y todo lo que de ella vemos en *La caída* es simple vislumbre. También aquí, las novelas de Golding llenan el modelo de masculinidad tensa que prevalece en Poe, Hawthorne y Melville.

En la elección de un escenario medieval, en la ingenuidad rígida de su relato, puede existir un elemento de retirada, de negativa a embadurnar su don creativo con tintas más irresolutas y contemporáneas. Pues la simplicidad final, como en Kafka, funciona mejor allí donde hay paradoja; allí donde está implícita una originalidad profunda y una riqueza de sentido. Cuando Jocelin cae desde su pináculo, la pregunta que se nos ocurre es: ¿Y qué?

Digo esto no sin vergüenza. Cuando se trata con alguien de la talla y la integridad de Golding, todo juicio es provisional. He vuelto a leer *La caída* y las intimaciones purgatoriales de *Pincher Martin*. Obviamente tiene que estar persiguiendo algo, y la próxima de sus novelas puede dar peso a lo que parece fácil y retórico en la pasión del deán Jocelin.* Precisamente aquí aparece la noción de *œuvre*. Las novelas de Golding se modifican recíprocamente. Estamos a medio camino y sería molesto afirmar que uno no ha visto ni una esquirla del diseño general.

* La siguiente novela de Golding fue *La pirámide* (1966). Trata de las frustraciones y pequeñas miserias de los habitantes de una ciudad de provincias inglesa. *(N. del T.)*

Lo que lamento es, simplemente, que se nos esté conduciendo a la religiosidad, a la mística positiva, mucho menos interesante y personal que la habilidad artística de Golding. La luz hace guiños, y su presente ausencia o su rielar atormentador nos son ofrecidos con bella factura, pero puede acabar por no ser más que un candil eclesiástico. Esto daría cuenta del prestigio que tiene Golding en las universidades norteamericanas. Como Camus y Salinger, aunque con vocabulario totalmente distinto, Golding parece asimilar y dignificar un nervioso apetito de revelación. Un gran novelista, un forjador de emociones e insatisfacciones nuevas, tiene cosas mejores que hacer.

«Morir es un arte»

No he leído *La campana de cristal*, novela que Sylvia Plath publicó con el nombre de Victoria Lucas. El resto de su producción consiste en dos volúmenes de poemas: *The Colossus* («El Coloso»), publicado en Inglaterra en 1960, y *Ariel*, publicado en Londres en la primavera de 1965, dos años después de su muerte, además de unos cuantos poemas publicados en *Encounter*. Algunos de éstos no han sido incluidos en la compilación póstuma.*

Resulta agradable considerar que ningún conjunto de poemas desde *Defunciones y nacimientos* de Dylan Thomas ha producido un impacto tan vívido y perturbador en la crítica y en los lectores ingleses como el que vemos en *Ariel*. Los últimos poemas de Sylvia Plath han pasado ya a la leyenda tanto en calidad de representadores del tono de la vida emocional de nuestros días como en calidad de únicos por su brillantez implacable y dura. Los jóvenes que leen nueva poesía conocerán sin duda «Daddy», «Lady Lazarus» y «Death and Co.»** casi de memoria, ya que la referencia a Sylvia Plath es constante allí donde la poesía y las condiciones de su existencia en nuestros días son sometidas a discusión.

El hechizo no se encuentra del todo en los poemas mismos. El suicidio de Sylvia Plath en 1963, a sus treinta y un años, y la personalidad de esta joven que había venido desde Massachusetts para estudiar y vivir en Inglaterra (donde se casó con Ted Hughes, también poeta notable), son partes vitales de aquél. Para aquellos que la conocieron y para el amplio círculo de personas que quedó electrizado por sus últimos poemas y su misma muerte repentina, esta mujer ha signifi-

* Hay que añadir además un volumen de correspondencia. *(N. del T.)*

** «Papá», «Doña Lázaro» y «Muerte, S. A.», casi todas las versiones que se dan de los textos poéticos, así como de los títulos proceden de la *Antología* que de Sylvia Plath hizo Jesús Pardo para Plaza y Janés, Barcelona, 1974. *(N. del T.)*

cado la honradez y los riesgos específicos de la condición del poeta. Su estilo personal, y el precio del horror privado que pagó de manera tan evidente para dar con el acabado de la intensidad y el candor de sus poemas principales, han cobrado su propia autoridad dramática.

Todo esto hace difícil juzgar los poemas. Quiero decir con esto que la vehemencia y la intimidad del verso es tal que alcanza a constituirse en una retórica de sinceridad muy poderosa. Los poemas culebrean entre nuestras fibras vitales con desnudez orgullosa, desgranando exigencias tan inmediatas e imperiosas que el lector, aturdido por la discreción y las evasiones de la rutina de su propia sensibilidad, no puede menos de acobardarse. No obstante, si estos poemas han de cobrar vida entre nosotros, si existen para algo más que ser exhibidos en el muestrario de la historia de la tensión psicológica de la modernidad, deben ser leídos con toda la inteligencia y el escrúpulo que puedan reunirse. Son poemas demasiado honrados, han costado demasiado para ser orlados con lo mítico.

Uno de los poemas más sorprendentes de *Colossus*, «All the Death Dears» («Todos los bienamados de la muerte»), nos habla de un esqueleto que hay en el museo de Cambridge de antigüedades clásicas:

Row they grip us through thin and thick,
These barnacle dead!
This lady were's no kin
of mine, yet kin she is: she'll suck
Blood and whistle my marrow clean
To prove it. As think now of her head,

From the mercury-backed glass
Mother, grandmother, greatgrandmother
Reach hag hands to haul me in,
And an image looms under the fishpond surface
Where the daft father went down
With orange duck-feet winnowing his hair.

[¡Cómo nos conmueven en cuerpo y alma
esos cadáveres de ventosa!
La dama no tiene parentesco
conmigo, aunque tiene una progenie: succionará
mi sangre y chupará mi tuétano hasta el final
para probarlo. Mientras pienso ahora en su cabeza,
desde el cristal azogado
la madre, la abuela, la bisabuela
alargan las manos brujeriles para llevarme consigo

y una imagen destaca por debajo de la superficie de la cetaria
donde cayó el padre venático
entre anaranjadas patas de ánade que madejaban su cabello.]*

A una escala reducida, los versos ilustran un buen trecho de la táctica y la sintaxis de las emociones de Sylvia Plath. Los versos cortos están acompasados con un dominio delicado y aparente descuido. Las asonancias y las consonancias cruzadas, así como las alteraciones, dan tirantez a lo que de otro modo parecería una medición arbitraria. La alusión a *La duquesa de Malfi (When I took into the fish-pond in muy garden, / Methinks I see a thing armed with a rake)* [Mientras contemplo el estanque de mi jardín / me parece ver a un ser armado de un rastrillo] está bien conceptuada. Los motivos tocados son aquellos que organizan la mayor parte de la poesía de la autora: la generación de mujeres unidas por la sangre y los muertos que alcanzan a arrastrar a los vivos hasta su vértice sombrío, el personaje del padre de algún modo siniestro y a medio hacer, el poeta literalmente desangrado y abucheado orondamente por la cruel e intrincada cualidad de la vida emocional.

«Watercolour of Grantchester Meadow» («Pastel: Pradera de Grantchester») es explícitamente convencional en montaje y tono. Sin embargo, al final, esta versión de lo bucólico se sumerge bruscamente en las tinieblas y la histeria enmudecida:

Droll, vegetarian, the water rat
Saws down a reed and swims from his limber grove,
While the students stroll or sit,
Hands laced, in a moony indolence of love–
Black-gowned, but unaware
How in such mild air
The owl shall stoop from his turret, the rat cry out.

[Rara y vegetariana, la rata de agua
sierra una cana y nada de su ágil mata
mientras los estudiantes siéntanse o caen,
manos juntas, en amorosa indolencia:
togas negras, pregúntanse
como en aire tan suave
desciende el búho, ulula la rata escueta.]**

Las togas negras, meramente la vestimenta ordinaria del estudiante de Cambridge, tienen también la virtud de llamar la atención sobre el

* Este poema no está en la edición señalada. *(N. del T.)*
** De la *Antología. (N. del T.)*

luto; lo vegetariano ulula bajo el buido pico de lo carnívoro. Los puntales saltan a la vista: la luna, el agua orlada de carrizos, el búho y la roqueta. Forman una parte del estilo gótico que tan constantemente se encuentra bajo la superficie de la poesía lírica inglesa y que ha sido reincorporado en el verso moderno en virtud de su consonancia con los conceptos de lo erótico y la mortalidad propios de los metafísicos y los jacobitas.

Esta tendencia al efecto gótico me parece que debilita mucho de la poesía temprana de Sylvia Plath y que alcanza incluso la parte madura de su obra. La poetisa utilizaba el goticismo de una manera particular, haciendo de los terrores formales un equivalente de las conmociones genuinas y complejas de los sentimientos, aunque no puede negarse el elemento típico de la moda. Sus recursos son, no obstante, más diversos. Dueña de una rara intensidad y cierta particularidad de respuesta nerviosa –las «inquietantes musas» se colocaron a la izquierda de su cuna «con cabezas cual huevos»–, Sylvia Plath prueba diferentes significados simbólicos, diferentes modos de lo concreto, con que articular lo que resuena tan extraña y claramente en su interior. Resulta casi estúpido sacar a relucir las «influencias» cuando se trata de una joven poetisa de tanta honradez y originalidad. Pero pueden localizarse los impulsos que la guiaron en la búsqueda y encuentro de la propia voz. Wallace Stevens el primero:

Death whitens in the egg and out of it.
can see no colour for this whiteness.
White: it is a complexion of the mind.

[Albea la muerte dentro y fuera del cascaron.
No veo otro color que esta blancura.
Blanco: un sesgo de la mente.]

O Emily Dickinson, cuya autoridad presta encanto intransigente a un poema como «Spinster» (Solterona):

And round her house she set
Such a barricade of barb and chek...

[Y rodeó su casa
de alambradas y muros impasables.]*

La precisión neutral, táctil, de las observaciones de lo animal y vegetal que encontramos en D. H. Lawrence se reconoce en «Meda-

* De la *Antología. (N. del T.)*

llón» y «Topos». Estos poetas, junto con Andrew Marvell y los dramaturgos jacobitas, parecen haber tenido un lugar prominente. Pero el poema final de *Colossus*, guirnalda de siete partes «For a Birthday» («Para un cumpleaños»), es inconfundible. Al menos en tres secciones, «Dark House», «Maenad» y «The Stones» («Casa sombría», «Ménade» y «Las piedras»), Sylvia Plath escribe de una manera enteramente suya. Sólo con ver los últimos seis versos, se advierte –o debiera advertirse– que se encuentra implícita una compulsión formidable y que se ha arribado a un estilo nuevo y maduro:

Love is the bone and sinew of my curse,
The vase, reconstructed, houses
The elusive rose.

Ten fingers shape a bowl for shadows.
My mendings itch. There is nothing to do.
I shall be good as new.

[Amor es la espina dorsal de mi maldición.
Este jarrón rehecho, alberga
la rosa esquiva.
Diez dedos forman cuenco a las sombras.
Mis remiendos pican. No tengo nada que hacer.
Quedaré como nueva.]*

Sin duda, el buen término de este poema emerge del hecho de que Sylvia Plath ha domeñado su tema esencial, la situación y los contras emotivos en torno de los cuales luchaba por construir muchos de sus poemas: el cuerpo sin firmeza ni propiedad, y la resurrección imperfecta y dolorosa de la psique, retrotraída, pusilánime, hasta las hipocresías de lo terne. Se trata de un tema presente ya en *Colossus* («Two Views of a Cadaver Room») («Dos vistas de una sala de cadáveres»). Domina, hasta un grado obsesivo, en gran parte de *Ariel*. Como proclama Lady Lazarus» («Doña Lázaro»):

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I ve a call.

* De la *Antología. (N. del T.)*

[Morir,
como todo, un arte es.
A mí me sale sumamente bien.

Lo practico, aunque me sienta mal.
Lo practico y lo siento real.
Es una vocación, usted dirá.]*

No hace falta impertinencia biográfica para darse cuenta de que la vida de Sylvia Plath fue frecuentada por el dolor físico, de que a menudo contemplaba las acumuladas conclusiones de su cuerpo y de su brío como a *trash / To annihilate each decade.* [Basura / para aniquilar cada década.] Era perseguida por la maquinaria despedazada y enhebrada de la carne, por aquello que tan fácilmente podía romperse y recomponerse con ingenuidad marchita. La sala del hospital era su terreno paradigmático:

My patent leather overnight case like a black pillbox,
My husband and child smiling out of the family photo;
Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks.

[Mi maletín de cuero como una cajita negra de píldoras,
mi marido, mi hijo me sonríen desde la foto familiar;
sus sonrisas me punzan la piel, ganchitos sonrientes.]**

Esta quebraza, tan agudamente femenina y contemporánea, es, en mi sentir, su principal acabado. No dudamos de que esta poetisa será calibrada y recordada por la expresión gráfica que pergeña. Sylvia Plath prosigue, con una nota intensamente grave y femínea, lo que estaba dado en *Estudios de la vida*, de Robert Lowell, un libro que la había impresionado obviamente. Esta nueva franqueza de las mujeres respecto de las heridas y cicatrices específicas de su armazón neurofisiológico es vital en la poesía de Sylvia Plath, tanto como en los opúsculos de Simone de Beauvoir o en las novelas de Edna O'Obrien y Brigid Brophy. Las mujeres toman la palabra como nunca ocurriera anteriormente:

The womb
Rattles its pod, the moon
Discharges itself from the tree with nowhere to go.

«Childless Woman»

* De la *Antología. (N. del T.)*
** De la *Antología. (N. del T.)*

[El útero
sacude su vagina la luna
se vacía desde el árbol sin rumbo fijo.

«Mujer sin hijos»]*

They have swabbed me clear of my loving assotiations.
Scared and bare on the green plastic-pillowed trolley.

«Tulips»

[Me han fregado hasta dejarme libre de amantes contactos.
Asustada, desnuda, sobre el carricoche almohadillado de
plástico verde.

«Tulipanes»]**

Es difícil imaginar un precedente del espantoso final de «Medusa» (el poema entero es extraordinario):

I shall take no bite of your body,
Bottle in wich I live,
Ghastly Vatican.
I am sick to death of hot salt.
Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sin.
Off, off, eely tentacle!

There is nothing between us.

[No tomaré ningún bocado de tu cuerpo,
recipiente en que vivo,
Vaticano fantasmal.
Estoy enferma hasta la muerte de sal ardiente.
Verdes como eunucos, tus deseos
abuchean mi pecado.
¡Atrás, atrás, tentáculo anguilado!
Nada existe entre nosotros.]

La ambigüedad y el doble chispazo de penetración del verso final son de una riqueza y claridad que sólo puede arrastrar un gran poema.

El progreso que se encuentra entre los poemas tempranos y los maduros es progreso de concreción. Los medios del gótico en general

* De la *Antología*. (*N. del T.*)
** De la *Antología*. (*N. del T.*)

con que Sylvia Plath se mostraba tan fluidamente equipada se vuelven singulares para ella y, en consecuencia, ferozmente honrados. Lo que había sido estilo pasa a ser necesidad. Y ésta es la necesidad de una mujer joven, soberbiamente inteligente, altamente ilustrada, que habla de su ser especial, de la tiranía de la sangre y las glándulas, del espasmo nervioso y de la piel sudorosa, la crudeza del sexo y la procreación a que una mujer está todavía obligada por pertenecer plenamente a su condición orgánica. Allí donde Emily Dickinson podía –y, ciertamente, estaba obligada a ello– cerrar la puerta a las humillaciones de la carne, y redondear así su particular luminosidad escueta, Sylvia Plath «aceptó plenamente su propia condición». Sólo esto le aseguraría un lugar en la literatura moderna. Sin embargo, da un paso más allá y acepta una carga que no era suya ni natural ni necesariamente.

Nacida en Boston en 1932 de padres germanoaustríacos, Sylvia Plath no tuvo contacto personal e inmediato con el mundo de los campos de concentración. Puedo estar confundido, pero por lo que sé no hay nada de judío en sus antecedentes. Pero sus últimos y más grandes poemas culminan en un acto de identificación, de comunión total con torturados y masacrados. La poeta se ve a sí misma en:

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I think I may well be a Jew.
I began to talk like a Jew.
The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gypsy ancestress and my weird luck

And my Tarot pack and my Tarot pack
I may be a bit of a Jew.

[Un tren, un tren
que me deporta como a un judío.
Judío hacia Dachau, Auschwitz, Belsen.
Me puse a hablar como un judío.
Creo que bien puedo ser judía.
Las nieves del Tirol, la cerveza rubia de Viena
no son ni muy puras ni muy ciertas.
Con mi abuela gitana y mi extraña suerte

y mis cartas de tarot de tarot
puedo tener algo de judía.]*

* De «Daddy». *(N. del T.)*

La distancia no sirve; tampoco el hecho de que nadie sea «culpable de nada». Los hombres muertos gritan desde los cercados de tejos. El poeta se convierte en el grito inmenso del silencio de aquéllos:

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.
Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

[Herr Dios, Herr Lucifer
cuidado
cuidado.
Emergeré de la ceniza
con mi cabello rojo mate,
devoraré hombres como aire.]*

Aquí, la extrañeza casi superreal de los gestos se ajusta a su lugar de ubicación en virtud de la insistencia evidente del lenguaje y el ritmo; una suerte de El Bosco nutre la rima.

Sylvia Plath es sólo una unidad dentro de la cantidad de jóvenes poetas, novelistas y dramaturgos que, no implicados de ninguna manera en el Holocausto, han hecho lo máximo posible por contrarrestar la tendencia general a olvidar los campos de muerte. Quizá, aquel que no ha tomado parte en los hechos sea el que puede enfocarlos racional e imaginativamente; para aquellos que los vivieron, han perdido los contornos de la posibilidad y han salido de los confines de lo real.

Convirtiendo el todo de su autoridad formal y poética en metáfora, en máscara de lenguaje, Sylvia Plath se vuelve mujer transportada a Auschwitz en los trenes letales. Las notorias esquirlas de la masacre parecen penetrar en su propio ser:

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

[Una pastilla de jabón,
un anillo matrimonial,
un empaste dental.]**

* De «Lady Lazarus». De la *Antología*. (*N. del T.*)
** De «Lady Lazarus» también. De la *Antología*. (*N. del T.*)

Con «Daddy» forjó uno de los muy escasos poemas que conozco que se aproximan al horror último. Consigue lo clásico de la generalización traduciendo una herida privada, obviamente intolerable, a un código de estatuto minucioso, de imágenes instantáneamente públicas, que a todos concierne. Es el *Guernica* de la poesía moderna. Y es tan histriónico y en cierta medida, «amanerado», como lo es el alarido de Picasso.

¿Son estos últimos poemas totalmente legítimos? ¿En qué sentido comete latrocinio sutil aquel que, no implicado y alejado del suceso, evoca los ecos y gualdrapas de Auschwitz y se apropia de una monstruosidad emocional para su uso privado? ¿Se encontraba latente en la sensibilidad de Sylvia Plath, como en muchos de aquellos que recordamos sólo por licencia de la imaginación, una espantosa envidia, un mínimo de resentimiento por no haber estado allí, por haber faltado a la cita con el infierno? En «Lady Lazarus» y «Daddy», el acabado me parece tan completo, tan grande la escarpada crudeza y el dominio, que sólo la irresistible necesidad podía haberlos expulsado. Son poemas que aceptan riesgos tremendos, ya que llevan al límite la manera esencialmente austera de la autora. Son un amargo triunfo, una prueba de la capacidad de la poesía de dar a la realidad la más grande permanencia de lo imaginado. A partir de ellos era imposible volverse atrás.

Hay poetas que escriben ya como Sylvia Plath. Algo de su amaneramiento anguloso, sus elisiones y monotonías de rima oculta, se puede asimilar y tendrá indudablemente su moda. Pero los poetas menores, incluso los de gran intensidad –y esto es lo que ella era–, tienden a mejorar los malos modelos. La voz de Sylvia Plath puede ser imitada. Pero no su desesperada integridad.

MARXISMO
Y LITERATURA

El marxismo y el crítico literario

«...Dificultades que se encuentran cuando se escribe la verdad.»

I

En los orígenes de la teoría marxista de la literatura hay tres textos celebrados y canónicos. Dos de ellos son citas de cartas de Engels; el tercero lo encontramos en un corto ensayo de Lenin. En noviembre de 1885, Engels escribió a Mina Kautsky:

> Bajo ningún concepto soy contrario a la poesía tendenciosa y programática *(Tendenzpoesie)* en cuanto tal. Esquilo, padre de la tragedia, y Aristófanes, padre de la comedia, fueron decididamente *Tendenzpoeten* no menos que Dante y Cervantes; y lo mejor de *Cábalas y amor* de Schiller es que se trata del primer *Tendenzdrama* político alemán. Los rusos y noruegos modernos, que nos dan excelentes novelas, son todos *Hendenzdichter*. Pero creo que la tesis debe surgir de la situación y la acción mismas, sin que se haga explícita referencia a ella. Y creo también que el autor no debe poner en manos del lector la futura solución histórica de los conflictos sociales que describe.

Al escribir en inglés a Margaret Harkness, a principios de abril de 1888, Engels fue más preciso:

> Estoy muy lejos de ver un error en el hecho de que usted no haya escrito una novela claramente socialista, una *Tendenzroman*, que decimos los alemanes, para gloriar los puntos de vista políticos y sociales del autor. Mi parecer no es ése en absoluto. Cuantas más opiniones del autor permanezcan ocultas, tanto mejor para la obra de arte.

En virtud de este principio, Engels defiende su preferencia por Shakespeare en detrimento de Schiller, y de Balzac en detrimento de Zola. El tercer texto, sin embargo, es del todo diferente. En su ensayo acerca de «La organización del Partido y de la literatura de

partido», publicado en *Novaia Jizn* en noviembre de 1905, Lenin escribió:

> La literatura tiene que convertirse en literatura de partido... ¡Abajo los *littérateurs* sin partido! ¡Abajo los superhombres de la literatura! La literatura tiene que convertirse en una parte de la causa general del proletariado, «un engranaje y un tornillo» en el mecanismo socialdemócrata, uno e indivisible, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase trabajadora. La literatura debe convertirse en parte integrante del trabajo organizado, metódico y unificado del Partido Socialdemócrata.

Estas pragmáticas palabras fueron sacadas a relucir más adelante en calidad de argumentos tácticos en las primeras polémicas contra el esteticismo. Pero citada fuera de contexto, la exigencia de Lenin de una *Tendenzpoesie* en el sentido más desnudo se ha tomado por canon de la interpretación marxista de la literatura.

Evidentemente, entre las consideraciones de Engels y la concepción de Lenin hay una profunda divergencia de dirección, si no una contradicción formal. Los tipos de respuesta crítica y sensibilidad encargados a la obra literaria son, en los respectivos ejemplos, completamente diferentes. Esta disparidad no ha escapado a la conciencia de los teóricos marxistas. Georg Lukács ha intentado por dos veces reconciliar la defensa de Engels de la integridad del poeta con la exigencia de Lenin de partidismo total y disciplina estética. En su gran ensayo sobre el Engels teórico y crítico de la literatura (1935), Lukács cita la carta a Mina Kautsky y propone un escolio intrincado. Afirma que el tipo de *Tendenz* (Edmund Wilson vierte este término importantísimo por «tendencia», pero «tesis» y «predisposición programática» se aproximan más) que Engels habría encontrado aceptable es, en el fondo, «idéntico a ese, "elemento de partido" que el materialismo, desde Lenin en adelante, encierra». Según este análisis, Engels no pone objeciones a la *littérature engagée* como tal, sino más bien a la mezcla «de mero empirismo y subjetivismo vacuo» de la novela burguesa de la época. Obviamente insatisfecho con este enfoque del problema, Lukács volvió sobre él en 1945, en su «Introducción a los escritos de estética de Marx y Engels». Alega aquí que Engels estaba distinguiendo dos formas de *littérature à thèse* (es significativo que el idioma inglés y su vocabulario crítico no hayan desarrollado ningún equivalente preciso). Toda gran literatura, dice Lukács, tiene una «propensión fundamental». Un escritor sólo puede dar un retrato maduro y responsable de la vida si está de acuerdo con el progreso y en contra de la reacción, si «aprecia lo bueno y rechaza lo malo». Cuando un crítico de la sutileza y rigor de Lukács desciende a tales trivialidades –trivialidades que ponen en entredicho sus obras sobre

Goethe, Balzac y Tolstoi–, advertimos que algo anda mal. El conato de reconciliar la imagen de la literatura implícita en el ensayo de Lenin con lo expuesto por Engels es más bien una respuesta desesperada a las presiones de la ortodoxia y la exigencia estalinista de una total coherencia interna en la teoría marxista. Ni siquiera las exégesis más delicadas pueden ocultar el que Engels y Lenin estaban diciendo cosas distintas, que estaban apuntando a objetivos diferentes.

Este hecho es de capital importancia en la historia de la literatura y la crítica literaria marxistas. No es la primera vez que el ideal de una literatura en que «las opiniones del autor permanezcan ocultas» choca con la fórmula leninista de la parcialidad militante. Según la elección que hagan, aun inconscientemente, entre la estética de Engels y la de Lenin, los críticos marxistas caen en dos campos principales: el grupo ortodoxo y aquel que Michael Crouzet ha calificado con propiedad de «paramarxista». El estajanovismo y el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 proclamaron rigurosamente la posición ortodoxa. En sus palabras al Congreso, Zhdanov escogió deliberadamente las palabras de Engels para rechazar su sentido en nombre del leninismo:

> Nuestra literatura soviética no teme ser acusada de «tendenciosa». En efecto, la literatura soviética es tendenciosa, pues en una época de luchas de clase no hay ni puede haber una literatura que no sea literatura de clase ni tendenciosa o, según se dice, apolítica.

Bujarin jugó el mismo palo y afirmó que la *Tendenzpoesie* y la poesía considerada de primera clase por su aspecto puramente formal acabarían siendo, a la larga y bastante a menudo, una y la misma cosa. Para demostrarlo, citó nombres que salen a relucir constantemente en poética marxista: «Freiligrath y Heine, Barbier y Béranger».

La escuela ortodoxa, considerando la ortodoxia en este caso una noción política antes que histórica, tiene publicaciones en Rusia y en el extranjero *(Literatura soviética* y *La nouvelle critique* son ejemplos notables). Tuvo sus catones como *Vers le realisme socialiste* de André Stil, *Literature and Reality* de Howard Fast y los sucintos pronunciamientos teóricos de Aragon. En Inglaterra ha tomado expresión en algunos escritos de Jack Lindsay y Arnold Kettle. La ortodoxia más pura del marxismo alemán se encuentra embutida en los poemas y ensayos de Johannes Becher, quien afirmó en 1954: «En principio, debo a Lenin el haber ido aprendiendo gradualmente a ver las cosas como son en realidad». La invocación a Lenin es, ciertamente, el talismán invariable de la crítica ortodoxa.

En la misma Unión Soviética, la ortodoxia asume la guisa túrgida y fosca de la estética estajanovista y estalinista. A ella debemos la cam-

paña más consecuente y trágicamente triunfante, jamás emprendida por ningún otro régimen político, para militarizar o destruir las fuerzas forjadoras de la imaginación literaria. Sólo los impelidos por intereses profesionales a leer de mala gana los diarios críticos oficiales y las publicaciones estatales de la era estalinista pueden darse cuenta cabal del nivel de inhumanidad y vulgares y chapurreantes *belles lettres* a que puede descender el arte de la crítica. La pauta es de una monotonía desesperante: discusiones interminables sobre si esta novela o aquel poema están o no de acuerdo con la línea del Partido; estridentes ejercicios de autodenuncia por autores que, en algún momento de diplomacia fallida, han tomado una posición «incorrecta» acerca de algún aspecto del realismo socialista; incesantes demandas de que la ficción, el drama y la poesía sean convertidas en «arma del proletariado»; laureles para el «héroe positivo» y condenas, a veces histéricas de tan puritanas, de cualquier apunte de erotismo o ambigüedad estilística. El ideal del estajanovismo era, precisamente, la reducción de la literatura a «un engranaje y un tornillo» del mecanismo del Estado totalitario. Por ventura de genio o iracundia partidista, una literatura de este jaez tenía que producir (aunque, mira por donde, no produjo) algo parecido a *La cabaña del tío Tom*. Cualquier obra de mayor complejidad o imparcialidad genuinas constituía una amenaza potencial al «trabajo organizado, metódico y unificado» del Partido. Bajo tales circunstancias, el crítico no tenía más que dos funciones: ser intérprete del dogma del Partido y determinador de la herejía. Precisamente éste fue el papel rastrero y suicida de Fadeyev.

Pero ni el *imprimatur* ni el anatema son tareas del crítico. Los impulsos auténticamente críticos que sobrevivieron quedaron soterrados en la erudición. Los restos de la imaginación liberal buscaron refugio en la artesanía del editor y el traductor. Así, podemos dar, aun durante las tandas de terror ideológico, con traducciones y análisis competentes de Shakespeare y Dickens, de Molière y Balzac. La guerra atenuó de algún modo la sequedad de la escena literaria soviética. La angustia privada y el fervor patriótico se aliaron con las necesidades políticas del momento. Pero en la crítica no se experimentó una evolución que compaginara con la obtenida por novelistas y poetas. La guerra reforzó, antes bien, la tesis leninista estajanovista de que la literatura es un instrumento de batalla, que sus valores últimos se encuentran en la retórica de la persuasión y el compromiso total.

Esencialmente, sin embargo, el ala ortodoxa de la crítica y la teoría marxistas de la literatura, el maridaje leninista con la *Tendenzpoesie*, ha sido infecunda. Hay muy pocos ejemplos de aplicaciones totalmente ortodoxas, y no obstante válidas y creativas, de los principios

leninistas a un texto literario. Las más afortunadas quizá se encuentren entre los escritos críticos de Brecht. Estos escritos deberían considerarse aparte de sus obras teatrales, que tan a menudo caen en las brillantes sombras de la herejía. En las «Cinco dificultades que se encuentran cuando se escribe la verdad» (1934) hay urgencia verdadera y convicción. Es ejemplo de que otra crítica marxista que no sea la crítica literaria y el estudio de las concepciones poéticas es «estrategia de la lucha literaria» *(im Literaturkampf)*. Los más fascinantes ejercicios brechtianos de ortodoxia crítica vinieron más tarde, no obstante, en 1953. Se trata de un examen dialéctico (presentado a la manera de una discusión entre el director y los actores) del primer acto de *Coriolano* de Shakespeare. El problema está expuesto en términos leninistas: ¿cómo debe interpretarse la escena de los plebeyos para que rinda al máximo en cuanto a penetración política –penetración compatible con la interpretación dialéctica de la historia–? En el curso de la discusión surge un alto nivel de inteligencia crítica y aguda percepción de los medios teatrales. Las consideraciones finales son particularmente iluminadoras:

> P. ¿Crees que se pueden «sacar» de la obra éstas y más cosas?
> B. Sacarse y también comprenderse.
> P. ¿Vamos a interpretar la obra a causa de tales agudezas?
> B. No sólo por esa razón. Queremos gozar y proporcionar gozo ofreciendo un fragmento de historia iluminada *(durchleuchteter)*. Queremos experimentar, vivir, un pedazo de dialéctica.
> P. ¿No es ésa una idea esotérica, reservada a los iniciados?
> B. De ningún modo. La gente simple, que es simple en muy pocos aspectos, goza viendo panoramas en las ferias y oyendo baladas populares porque en ellos hay historias de auges y decadencias de grandes imperios, astucias de los oprimidos, recursos de los hombres. Y cuando lo hacen están buscando la verdad, lo que «hay detrás de todo».

Pero este «vivir la dialéctica» y esta interpretación de la ironía y la sensibilidad de un texto literario raramente se encuentran en aquellos marxistas que han hecho suya la posición de Lenin ante la literatura, especialmente la expuesta en *Novaia Jizn*, y han antepuesto ésta a la de Engels. (La restricción es necesaria, pues, por otro lado –en los dos cortos ensayos sobre Tolstoi y las observaciones acerca de Gorki– Lenin adoptó un punto de vista más sutil y tolerante frente a la libertad poética.)

II

De mucha mayor importancia, tanto para el conocimiento del pasado como para la influencia en el futuro, es la obra de la escuela paramarxista que trata de la crítica y la teoría estética. Abarca un amplio espectro de actitudes y valores: desde las posiciones del temprano Edmund Wilson, cuyo marxismo era en esencia una extensión del determinismo histórico y social de Taine, hasta las de Theodor Adorno, crítico que a veces se encuentra al borde de la ortodoxia. ¿Qué tienen en común los paramarxistas (o los «engelianos», como podría llamárseles)? La creencia de que la literatura está condicionada básicamente por fuerzas históricas, sociales y económicas; la convicción de que el contenido ideológico y la concepción del mundo propios de un escritor están crucialmente engranados en el criterio literario; un esbozo de doctrina estética que hace hincapié en los elementos irracionales de la creación poética y en los postulados de la «forma pura». Por último, todos comparten cierta inclinación por los argumentos dialécticos. No obstante, por muy comprometidos que puedan estar con el materialismo dialéctico, los paramarxistas enfocan una obra de arte respetando su integridad y el núcleo vital de su ser. Están con Engels cuando consideran inferiores esas especies literarias que, con frase de Keats, manifiestan palpablemente su intención. Por encima de todo –y esto es lo que los distingue de los ortodoxos–, los paramarxistas practican el arte de la crítica, no de la censura.

Por razones evidentes, estos críticos han florecido principalmente fuera de la órbita inmediata del poder soviético. La única excepción es, sin embargo, decisiva. Georg Lukács se yergue como torre espléndida y aislada en medio del paisaje gris de la vida intelectual comunista y de la Europa del Este. Su talla como crítico y teórico de la estética no puede ponerse en duda. Su capacidad intelectual hace que se sitúe al lado de los maestros de nuestra época. Ningún crítico contemporáneo de Occidente, con la posible excepción de Croce, ha abordado los problemas literarios con un arsenal filosófico de tanta autoridad. En ningún otro después de Sainte-Beuve ha sido tan agudo y sólido el sentido de la historia, la comprensión del arraigo de la imaginación en el tiempo y el espacio. Los escritos de Lukács sobre Goethe y Balzac, sobre Schiller y el hegelismo, sobre el auge de la novela histórica y el sombrío brote del irracionalismo en la poesía alemana son ya clásicos. Pocos han hablado con mayor elegancia y discernimiento de Tolstoi y Thomas Mann. La misma cantidad de su obra –una edición completa abarcaría más de veinte volúmenes– constituye algo semejante a un milagro: el crecimiento y perduración bajo el régimen comunista de una estética independiente, de un amplio cuer-

po de crítica práctica que difiere de la ortodoxia leninista y estalinista. El final de la odisea personal de Lukács es, por ahora, difícil de dilucidar.[1] Pero sus trabajos se encuentran más allá del alcance del menester político. Éstos han demostrado que el marxismo puede producir una poética y una metafísica de primer orden.

Cualquier consideración del ala «engeliana» de la crítica literaria marxista conduce inevitablemente a Lukács. Gran parte de su obra puede ser vista, ciertamente, como una ampliación de la famosa distinción entre Balzac y Zola que expusiera Engels a la señorita Harkness. Pero quisiera ocuparme de la crítica voluminosa y compleja de Lukács en otro ensayo y prestar aquí atención a cierto número de críticos menos conocidos, todos ellos marxistas en sustancia y método, aunque ninguno suscrito a la imagen leninista de la literatura como un engranaje y un tornillo del Moloch del proletariado.

En torno al duro corazón del estalinismo francés, *cadre* rudo y disciplinado, extrañamente insensible al «deshielo» de 1953-1954, ha florecido siempre un mundo amplio y animado de marxismo intelectual. Sus figuras más descollantes, como Merleau-Ponty y Sartre, se han inclinado muy frecuentemente por la adhesión total. Pero en el último momento se retiraban, buscando establecer una posición ideológica que estuviera fuera del Partido, pero no hostil a éste. Un intento de esta guisa está amenazado por la ambivalencia y el fracaso tanto desde el punto de vista dialéctico como del práctico. Pero el hecho mismo da a la vida intelectual francesa una intensidad rara, al tiempo que proporciona al argumento abstracto la contundente pertinencia del conflicto. Se sabe que en Francia refunfuñan hasta los viejos.

En los escritos literarios de Sartre hay elementos significativos de la posición paramarxista. Pero la obra de Lucien Goldmann ofrece un ejemplo más puro y estricto de crítica dialéctica. Su macizo tratado *Le Dieu caché* (1955)* ha llevado a una mejor apreciación del papel del jansenismo en la literatura del siglo XVII. Si ha existido un *affaire Racine* en el curso de estos últimos tres años en el interior de la erudición y la crítica francesa, Goldmann es una de las partes responsables. Su argumentación retorcida e intrincada –el aura del hegelianismo volando sobre lo directo de un estilo francés– busca relacionar la «visión trágica» de los *Pensamientos* de Pascal y las tragedias de Racine con una facción extremista del movimiento jansenista. El enfoque

1. Afortunadamente, ha dejado de ser así. Lukács ha sobrevivido a las consecuencias de la sublevación húngara y ha vivido para ver que Europa del Este asume formas nuevas y complejas de sentimiento nacional. Que le guste o no este resurgir de energías basadas esencialmente en el pasado nacionalista y agrario, es, por supuesto, otra cuestión.

* Publicado en castellano con el título *El hombre y lo absoluto*. Península, Barcelona, 1976.

que hace Goldmann de la literatura, la teología y la religión es el de un marxista clásico. Ve un edificio ideológico lo mismo en un tratado filosófico que en un poema, una «construcción» –lo que Marx llamó *ein Überbau*– cuyos cimientos son económicos, políticos, y sociales. Demuestra, con riqueza de erudición, que los elementos de la estrategia de clase penetraron en los conflictos teológicos del siglo XVII, incluso en los más sutiles y alejados de la mundanidad. Pero al igual que Engels y el mismo Marx, Goldmann insiste en la radical complejidad de la estructura ideológica, en el hecho de que las relaciones entre fuerzas económicas y sistemas filosóficos o poéticos no son nunca automáticos ni unilineales. Cosa que da una sutileza persuasiva al enfoque de la profesión de Racine. El Racine que brota de *Le Dieu caché* es un poste anclado en la historia. Ya no es posible ignorar, por ejemplo, las relaciones entre el entenebrecimiento de su concepción del mundo y el período de desilusión que alcanzó al jansenismo francés después de 1675. Frecuentemente, sin embargo, Goldmann llega, a través de un proceso de análisis dialéctico, a conclusiones sancionadas por eruditos de convicción totalmente diferente. Así, en el problema del coro en la tragedia neoclásica, ve un reflejo directo de la fragmentación de la sociedad posfeudal, la metamorfosis de una comunidad unificada en un conjunto de *monades sans ports ni fenêtres*. Esto concuerda precisamente con las opiniones de Tillyard y Francis Fergusson. En sus momentos más elegantes, Goldmann es simplemente un crítico que reacciona con admiración madura ante un gran texto. Comentando el deseo de Fedra* de levantarse de la silla (acto I, escena III), observa: «El universo de la tragedia se afronta de pie». Naturalmente, esto pudo haberlo dicho Bradley.

A veces, sin embargo, el marxismo de Goldmann, o por decirlo más concisamente, su hegelianismo materialista de izquierda, interfiere en la integridad de sus criterios. Simplifica demasiado la estructura de la tragedia raciniana al imponerle en todo momento una pauta constante, la tríada de héroe, sociedad y «Dios oculto».

> Los *solitaires* y religiosas de Port-Royal, en efecto, concebían la vida como un espectáculo que se desarrollaba delante de Dios; el teatro francés era, hasta la aparición de Racine, un espectáculo desarrollado delante de los hombres; para dar lugar a la tragedia raciniana bastó con alcanzar una síntesis, escribir para la escena el espectáculo que se desarrollaba delante de Dios y añadir al público humano habitual el espectador mudo y oculto que minimiza y sustituye a ese público.

* Fedra, sentada al principio de la escena, se levanta y dice a Enone que se levante a su vez, abrazada a sus rodillas como está, para que escuche lo que tiene que contarle: su amor por Hipólito. *(N. del T.)*

Resulta fascinante advertir que los oponentes ortodoxos de Goldmann han rechazado el enfoque que éste da a Racine por excesivamente esquemático. En *La Nouvelle Critique* (noviembre de 1956), Crouzet señaló que Goldmann había olvidado la cuestión del género y la dicción poética del neoclasicismo. Al haber hecho esto, redujo la poesía compleja a los huesos pelados del contenido prosaico. «Forma y contenido constituyen una unidad, pero unidad de contradicciones», dijo Bujarin en un aforismo notable. La auténtica crítica marxista, decía Crouzet, «no puede caer en esa disección del arte». Prosigue afirmando que hay dos vicios necesariamente fundidos en el paramarxismo: el subjetivismo y el mecanicismo. Sin embargo, aun haciendo estas acusaciones, Crouzet y sus colegas leninistas se sienten confusos. Con pesar sincero se preguntan: ¿dónde está la interpretación marxista de Racine? ¿Por qué la crítica ortodoxa ha dado tan pocas cosas de valor? Constantemente, los intelectuales del Partido, de los que H. Lefebvre es con toda seguridad el más eminente,[2] han tenido que admitir el fracaso. Fuera de las obras de Lefebvre sobre Pascal y Diderot, el marxismo oficial francés ha dado poco de sustancia crítica. El «Victor Hugo, essai de critique marxiste», de Pierre Albouy (*La Nouvelle Critique*, junio-agosto de 1951), es una obra tediosa y de baja calidad. Aunque deploran sus herejías, los comunistas franceses reconocen en *Le Dieu caché* uno de los intentos más destacados de aplicar el materialismo dialéctico al siglo de oro de la literatura francesa.

En el libro de Goldmann, nada despertó más interés entre los marxistas ortodoxos que una nota en la página de *errata et addenda*. En ella, Goldmann declara que cuando se refiere a Lukács (cosa que hace constantemente), tiene en la cabeza *Historia y conciencia de clase*, un famoso ensayo publicado en 1923, pero condenado por erróneo por el Partido Comunista de la URSS y por el mismo autor. Walter Benjamin, el más dotado de los «engelianos» alemanes, debe a este ensayo su conversión al marxismo en 1924.

Como pensador y estilista, Benjamin es difícil de caracterizar. En él, más quizá que en cualquier otro marxista, la textura del lenguaje poético precede y determina los contornos de la argumentación. Su prosa es cerrada y alusiva; se encuentra al acecho y cae sobre los objetivos de manera indirecta. Walter Benjamin es el R. P. Blackmur del marxismo, pero de un marxismo que es privado y oblicuo. Como Rilke y Kafka, Benjamin era plenamente consciente de la brutalidad de la vida industrial, poseía una visión apocalíptica y persecutoria de la metrópolis moderna (la *Grosstadt* del *Malte Laurids Brigge* de Ril-

2. Lefebvre fue expulsado «temporalmente» del Partido el 22 de junio de 1958. Fue acusado de «revisionista» y es hoy un marxista independiente.

ke). Vio verificado y documentado su sentir en la teoría de la «deshumanización» de Marx y en las descripciones de Engels de la clase trabajadora. Así, su ensayo «Sobre algunos temas de Baudelaire» (1939) es, en esencia, una meditación lírica sobre lo inmenso del París del siglo XIX y la consecuente soledad del poeta. El mismo impulso se encuentra bajo su admiración por Proust, una admiración obviamente sospechosa desde el punto de vista del Partido. Los dos principales ensayos de Benjamin, *Las afinidades electivas de Goethe* (1924-1925) y *El origen de la tragedia alemana* (1928) se encuentran entre los más difíciles y discutidos de la crítica moderna europea. Pero si hay en ellos algo de dialéctico, pertenece a lo que Adorno, amigo y editor de Benjamin, ha llamado «imaginación dialéctica».

Sólo en una ocasión abordó un problema desde una tendencia completamente marxista. El resultado es de extremo interés. En un ensayo titulado «La obra de arte en la era de la reproducción industrial» (1936), Benjamin se propuso considerar, no el arte proletario ni el arte en la sociedad de clases, sino más bien la evolución del arte «bajo el modo de producción dominante». La ambigüedad de la palabra «producción» –el proceso industrial en general y la «reproducción» de las obras de arte en particular– es relevante para su tema. Benjamin precedió claramente a Malraux en el reconocimiento de la «materialidad» del arte, la dependencia de la sensibilidad estética de los cambios de montaje y reproducción de la pintura y la escultura. Se pregunta, como hizo Schiller, si la historia de la tecnología puede ser correspondida o no por una «historia de la percepción». El ensayo contiene sin embargo otra idea germinadora. Benjamin se refiere al vocinglero apoyo que dieron Marinetti y el futurismo italiano a la invasión de Etiopía. Sugiere que embellecer la apariencia exterior y la auténtica inhumanidad de la vida política pertenece a la esencia del fascismo. Pero todos los esfuerzos por el «embellecimiento de la política» *(die Aesthetisierung der Politik)* conducen fatalmente a la imagen de la «guerra gloriosa». El comunismo, por otro lado, no ofrece una artística de la política. Hace política con el arte. Y esto, según Benjamin, da al traste con la sensatez y la paz.

Ésta es una noción compleja, tanto para aprehenderla como para refutarla. Benjamin no vivió para aclararla un poco más. Como Christopher Caudwell, cuyas obras, en comparación, nos parecen ajadas, fue una víctima del fascismo. Theodor Adorno ha observado que Benjamin inyectó materialismo dialéctico en su propio sistema como una pócima necesaria; en torno a este cuerpo extraño, este irritante creador cristalizó su sensibilidad. En tanto que literato, el mismo Adorno es un caso de menor interés. Su importancia radica en la aplicación de los principios marxistas a la historia y la estética de la música.

Sidney Finkelstein, perteneciente a un pequeño pero interesante grupo de marxistas norteamericanos, es también principalmente crítico y sociólogo de la música. «Las formas de la música –escribe– son un producto de la sociedad... la validez de una forma musical no descansa en su "pureza", sino en la agilidad de comunicación que ofrece, en su momento, a las ideas estimulantes.» En *Arte y sociedad*, sin embargo, Finkelstein ha sido más holgado, y su libro es ilustrador de un argumento clásico de la teoría marxista: la alianza de la nueva cultura del proletariado con las antiguas formas populares. «He utilizado un sistema filosófico», afirma:

> Es el cuerpo del pensamiento marxista, un pensamiento que puede ser descrito de manera sencilla como surgiendo del hecho de que las ideas sólo pueden ser entendidas en conexión con las realidades materiales de la existencia; y las realidades materiales de la existencia sólo pueden ser entendidas en términos de conflictos internos, movimiento y cambio. Karl Marx y Friedrich Engels dicen: «Los hombres, al desarrollar la producción material y sus condiciones materiales, alteran, junto con su existencia real, su pensamiento y los productos de su pensamiento. La vida no está determinada por la conciencia, sino la conciencia por la vida». Éste es el enfoque general que he intentado aplicar al arte.

Las formas del arte en que Finkelstein ve los valores más duraderos son aquellas que están enraizadas en las costumbres populares. Así, afirma que el estilo «fugado» de Bach derivaba su fuerza y claridad del hecho de que estuviera basado en la división en voces y partes contrapuntísticas de las canciones populares corrientes. En correspondencia, de ser cierto esto, gran parte de la mejor literatura norteamericana –Mark Twain, Whitman, Sandburg, Frost– habría brotado de la retórica paladina y la tradición de la balada popular. Finkelstein aprecia en la abstracción y «dificultad» del arte moderno una consecuencia directa del extrañamiento dado entre el artista individual y las masas. Coincide con Engels al creer que este extrañamiento tiene su origen en la estética del comercio de la burguesía. Sublevados ante la «baratija chillona» (en frase de Pound) del gusto burgués, los artistas de finales del XIX y principios del XX levaron anclas y zarparon rumbo a alta mar. En ese retiro, moran en un mundo cada vez más privado y divorciado de las energías maduradoras de la vida común.

No obstante, con empecinado disentimiento de la ortodoxia estajanovista, Finkelstein persiste en admirar a esos viajeros solitarios como Schönberg, Proust y Joyce. No considera el *Ulises* como Radek en el Congreso de Escritores de 1934 –«Un montón de estiércol, un criadero de gusanos fotografiado por un mecanismo cinematográfico empotrado en un microscopio»–, sino como una protesta trágica, quizá au-

todefensiva, contra la «estrechez y la deshonestidad de las toneladas de verborrea» abortadas por la literatura comercial de nuestros días. Una de las ideas más originales de Finkelstein se encuentra en su acercamiento a la naturaleza del romanticismo. Quiere distinguir entre un estilo positivo y un estilo negativo de la sensibilidad romántica. Asocia el segundo a Dostoievski. Éste es un punto de cierta importancia. El problema de enfocar a Dostoievski es el momento de la verdad de toda la crítica marxista. Ni siquiera Lukács ha sido capaz de deshacerse de la condena leninista y estalinista de la concepción del mundo dostoievskiana como implacablemente hostil al materialismo dialéctico. Un crítico marxista que aborda las obras de Dostoievski en 1954 está, por ese mero hecho, dando auténticas pruebas de valentía e independencia. Refiriéndose a *Los hermanos Karamazov*, Finkelstein dice que

> al sobreponer lo irracional a lo racional, por lanzarse a la corriente inconsciente que ni podía ser entendida ni gobernada, llega a ese desenlace romántico en que el artista y el ser humano corta del todo las amarras que lo ataban al mundo como irreal.

En la poesía de Aragon, por otro lado, ve los «valores positivos del romanticismo», el emparentamiento con los instintos liberales y la vitalidad sensible de las masas.

Podría examinarse un buen racimo de figuras críticas e historiadoras de la literatura para ilustrar las diversas estrategias que hay en el amplio contexto de la tradición marxista. Pero el punto esencial puede considerarse mucho más sencillo: fuera de las rígidas cadenas de la ideología del Partido hay numerosos críticos y filósofos del arte cuyas obras están condicionadas enteramente o en medida sustanciosa por el método dialéctico y la mitología histórica del marxismo. Entre ellos están los críticos teóricos y prácticos que ningún estudioso serio de la literatura puede eludir ni ignorar.

III

La lucha entre la ortodoxia leninista y el paramarxismo es amarga e incesante. Ha compelido a los publicistas soviéticos a lanzarse contra los escritos del propio Engels. No pueden aceptar su distinción entre Balzac y Zola y adherirse, al mismo tiempo, al axioma leninista de que la suprema virtud del arte se encuentra en su propensión revolucionaria explícita. De ahí el curioso y atormentado libro de Boris Reizov, *Balzac el escritor*. De nuevo se saca a relucir el vejado problema de la carta a Harkness, esta vez respecto de «algunas cosas confusas», como admitió deplorablemente Fadeyev en sus «Notas de li-

teratura» (febrero de 1956). Se recordará que Engels consideraba a Balzac «un maestro del realismo mucho mayor que todos los Zola *passés, présents et à venir*». Y lo dijo a pesar de que Balzac era un legitimista y un católico de ralea sombría y reaccionaria:

> Por consiguiente, el que Balzac se hubiera visto obligado a actuar contra sus simpatías de clase y sus prejuicios políticos, el que *hubiera visto* la necesidad del ocaso de sus nobles predilectos y los describiera como hombres que no merecían suerte mejor; y el que *hubiera visto* a los verdaderos hombres del futuro en el único sitio donde, en aquella época, se les podía encontrar, yo lo considero uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac.

De este pasaje famoso ha surgido la teoría de la disociación entre la ideología y la visión poética. «La historia de la literatura –observa Lucien Goldmann– está llena de escritores cuyo pensamiento era rigurosamente contrario al sentido y estructura de su obra (entre los muchos ejemplos, Balzac, Goethe, etc.).» Al mismo tiempo, este pronunciamiento por Engels y su corolario –«Cuantas más opiniones del autor permanezcan ocultas, tanto mejor para la obra de arte»– supone una imperiosa amenaza contra el ideal leninista de la literatura de partido. Si un novelista reaccionario alcanza un realismo mayor que ese otro que se declara explícitamente «progresista», queda en entredicho toda la concepción del compromiso ideológico. Para resolver este dilema, Reizov se ve obligado a inferir que Engels pudo haber estado confundido; difícilmente hay necesidad de comentar la ansiedad que se oculta detrás de una suposición de este tenor. Reizov percibe en la concepción del mundo de Balzac

> eslabones directos que lo engarzan a la filosofía revolucionaria de los enciclopedistas franceses... Balzac queda como sucesor de los filósofos revolucionarios franceses, fueran cuales fuesen sus opiniones políticas.

Históricamente, claro, esto es un absurdo. Pero constituye un intento desesperado de conciliar el punto de vista de Engels y, *a fortiori*, los de Lukács, con la ortodoxia leninista. Pues como dijo Valentin Asmus en un importante ensayo sobre «Realismo y naturalismo» (*Literatura soviética*, marzo de 1948), Lenin, en contraste con Engels, vio en «la afirmación franca directa» de lo tendencioso «la diferencia capital entre el escritor proletario y el apologista burgués del capitalismo».

Que el «escritor proletario» ha producido hasta el presente muy poco que valga la pena es un hecho que saben perfectamente los críticos soviéticos. En su notable intervención durante el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos de 1955, Scholojov se arriesgó a decir

que la tarea principal de la literatura rusa contemporánea era escapar de la mediocridad oficial y regresar a los primitivos para mayor enriquecimiento. Ésta ha sido la afirmación continua de Lukács. De ahí su resistencia a considerar la ficción rusa y la poesía de la época estalinista. Pero para un crítico ortodoxo, una actitud de este estilo raya en la traición. Si Lenin está en lo cierto, hasta lo más mediocre de la literatura posrevolucionaria es intrínsecamente más viable para el lector moderno que los textos clásicos escritos bajo el feudalismo o el régimen burgués. Como afirmó categóricamente Zhdanov: la literatura soviética es, por definición, «la más rica en ideas, la más avanzada y la más revolucionaria». Un crítico que dedique la mayor parte de sus escritos a las obras de Schiller, Goethe, Balzac, Pushkin y Tolstoi estará afectado obviamente por la tentación contrarrevolucionaria.

Ésta es la encrucijada de la campaña contra Lukács, en un tiempo en sordina, hoy en día abierta y criminal, llevada a cabo por las jerarquías comunistas de la Europa del Este. El breve papel de Lukács en la insurrección húngara apenas dramatizó o, por usar un término marxista, «objetivó» el inevitable conflicto entre una interpretación de la historia ortodoxa y otra paramarxista. Joseph Revai, el Zhdanov húngaro, se lanzó al asalto de Lukács en 1950. En un panfleto titulado *Literatura y democracia popular* pregunta:

> ¿Qué podía ganar la literatura húngara con la contraseña «¿Zola? ¡No, Balzac!» lanzada por Lukács en 1954? ¿Y qué ganó con la consigna esgrimida en 1948: «Ni Pirandello ni Priestley, sino Shakespeare y Molière»? En ambos casos, nada de nada.

La dedicación de Lukács a Balzac y Goethe, dice Revai, es peligrosamente obsoleta. La disociación entre ideología del escritor y las obras que escribe ha dejado de ser admisible. Si un novelista quiere dar una imagen adecuada de la realidad, debe hacerlo, pues es lo único que puede hacer, dentro de los principios del marxismo-leninismo. Revai sugiere que, en última instancia, Lukács coloca los cánones literarios de lo «puro» y lo «formal» por encima de los intereses de la clase y el Partido. De donde se sigue su incapacidad de reconocer la preeminencia de la literatura soviética.

En la superficie, esto puede parecer un debate entre un funcionario estajanovista y un gran crítico. Pero el conflicto real se encuentra en lugar más profundo. Se trata, nuevamente, de la confrontación de las concepciones engeliana y leninista del arte, y del papel del artista en la sociedad revolucionaria. Lefèbvre ya vio esto en 1953. Llevando la contraria a Lukács, afirmó en *Contribución a la estética* que Engels no se había planteado el problema de la literatura de Partido. Todo el

debate ha sido posteriormente aclarado a tenor de las consecuencias del alzamiento húngaro. En una declaración reciente, Revai acusa a Lukács de ser uno de aquellos que, «bajo la moda de la lucha contra el estajanovismo», lucha vuelta semirrespetable por el «deshielo», «lo que pretende es destruir el leninismo». Si por «leninismo» entendemos la teoría de la literatura definida en 1905, Revai tiene toda la razón. Pues se trata de una teoría que ni Lukács ni ningún otro crítico responsable puede aceptar.

Sólo ha existido un acercamiento entre crítica ortodoxa y paramarxista en un dominio único. Durante el período de la «desestalinización», el terreno prohibido de los estudios dostoievskianos quedó nuevamente abierto al escrutinio marxista. Debemos a este hecho el notable ensayo de Vladimir Yermilov (*Literatura soviética*, febrero de 1956). Sus posiciones críticas derivan llanamente de Engels. Yermilov observa una disociación radical entre el sentido del sufrimiento humano que se da en Dostoievski y la hostilidad que manifiesta «a proponer cualquier medio efectivo de lucha contra la agresión y el insulto». En una meditada lectura de *El idiota*, quiere sustanciar esta interpretación general. Con gran agudeza, ve en esta novela una parábola de la cruel majestad del dinero y una «crítica derechista del capitalismo». En cuanto a los detalles, Yermilov peca con frecuencia de arbitrario. Uno acaba de leer el ensayo con la extraña sensación de que *El idiota* es una obra póstuma de Balzac. Pero no hay duda de que la conclusión de Yermilov representa un cambio notable en el tono de la crítica soviética:

> La humanidad no puede pasar por alto a un escritor que, a pesar de las mentiras oficiales de su tiempo y las tendencias reaccionarias de sus propias miras, tiene aliento para protestar contra la humillación y las vejaciones.

Para dar con algo comparable hay que retroceder a Lunacharski y el centenario de Dostoievski de 1920-1921.

Unos cuantos meses después de la aparición del ensayo de Yermilov, la crítica ortodoxa francesa siguió el ejemplo. Las observaciones de G. Fridlander acerca de *El idiota* (*La Nouvelle Critique*, mayo de 1956) tienen poco que importe. También él cree que el «lector progresista» sabrá distinguir entre el retrato de los conflictos sociales y psicológicos de la sociedad burguesa que ofrece Dostoievski y su punto de vista erróneo y reaccionario. El elemento sobrecogedor se encuentra en el comienzo. En ese punto, Fridlander cree necesario informar a sus lectores comunistas de que Dostoievski nació en tal y cual año, que pasó cierto tiempo en Siberia y que escribió cierta cantidad de novelas, entre las cuales hay que contar *Crimen y castigo*, *El idiota*, etc. Esta ingenuidad habla de otras cosas.

IV

Los problemas que hemos tocado son internos; se refieren a la doctrina del Partido y a las diferentes formas de disentimiento. Permítasenos ahora formular una pregunta de mayores alcances: ¿qué han aportado el marxismo, en tanto que filosofía, y el materialismo dialéctico, en tanto que estrategia de la perspicacia, a los recursos de la crítica literaria? ¿De qué aspectos del marxismo echará mano un futuro Saintsbury cuando empiece a escribir una historia de la crítica moderna?

En primer lugar, hay que destacar el concepto de disociación: la imagen del poeta como un Balaam que dice la verdad a pesar de lo que sabe o de la filosofía que profesa. «No hay nada de absurdo –afirma Goldmann– en la idea de un escritor o un poeta que no capta la significación *objetiva* de sus propias obras.» Puede haber contradicción entre su ideología explícita y la representación de la vida que pergeña. Engels trató esta idea refiriéndose a Goethe y Balzac. También arroja luz sobre Cervantes y Tolstoi, si enfocamos al segundo por vía de Lukács o de Isaiah Berlin. Así, tanto en *Don Quijote* como en *Ana Karenina* la retórica del impulso primario va contra el meollo de la narración moderna. En un amplio tratado de la gran literatura hemos hecho explícitas la paradoja latente y la tensión generada por tales contradicciones internas. De aquí las curiosas pero sugestivas afinidades entre una lectura marxista de Balzac y la reciente revelación de *Tom Jones* que ha hecho William Empson. Allí donde Empson ha percibido el juego complejo de la ironía, el marxista habría observado un conflicto dialéctico entre la tesis de un poeta y su perspectiva de las cosas.

En segundo lugar, hay una distinción intrincada y en última instancia persuasiva que la teoría marxista hace entre «realismo» y «naturalismo». Lo que nos lleva a las reflexiones de Hegel sobre la *Ilíada* y la *Odisea*. Hegel entendía que en las epopeyas homéricas la descripción de los objetos materiales, pese a ser detallada y estilizada, no interfiere en el ritmo y la vitalidad del conjunto. Los fragmentos descriptivos de la literatura moderna, sin embargo, le parecían contingentes y carentes de vida. Deducía de esto, muy lúcidamente, que la revolución industrial y la correspondiente división del trabajo habían extrañado al hombre del mundo material. La descripción homérica de la forja de los arneses de Aquiles o la construcción de la balsa de Odiseo presupone una relación inmediata entre el artesano y el producto que el proceso industrial moderno ya no permite. Comparado con el hombre homérico o el de los tiempos medievales, el moderno vive el mundo físico como si fuera un intruso. Esta idea influyó enor-

memente en Marx y Engels. Contribuyó a su propia teoría de la «alienación» del individuo bajo el modo capitalista de producción. En el curso de sus debates con Lassalle y en sus estudios de Balzac, Marx y Engels acaban por creer que el problema del extrañamiento estaba directamente relacionado con el problema del realismo en el arte. Los poetas de la Antigüedad y los «realistas clásicos» (Cervantes, Shakespeare, Goethe, Balzac) han dado cuenta cabal de una relación orgánica entre la realidad objetiva y la vida de la imaginación. Por su parte, los «naturalistas» contemplan el mundo como si se tratase de un almacén de cuyos contenidos debieran hacer un inventario minucioso. «La sensación de realidad –dice un crítico marxista contemporáneo– no se crea por la reproducción de todos los rasgos de un objeto, sino por la descripción de aquellos rasgos que conforman la esencia... mientras que en el arte naturalista –a causa del esfuerzo por dar una totalidad esquiva–, la imagen también incompleta, sitúa tanto lo *esencial* como lo *secundario*, lo que carece de importancia, en un mismo plano.»

Esta distinción tiene largo alcance. Se alimenta del declive del realismo francés después de Balzac y Stendhal y nos dice algo del obsesionante intento de Zola de hacer de la novela un índice del mundo. En virtud de esto, podemos distinguir entre el «realismo» de Chejov y el «naturalismo», digamos, de Maupassant. Aunque por la misma razón se puede afirmar que *Madame Bovary*, con todas sus virtudes, es inferior a *Ana Karenina*. En el naturalismo hay acumulación; en el realismo, aquello que Henry James llamó la «economía sucinta» de la forma orgánica.

En tercer lugar, el marxismo ha agudizado el sentido crítico del tiempo y el espacio. Al hacerlo, ha rescatado ideas apuntadas por Sainte-Beuve y Taine. Hoy en día contemplamos la obra de arte como arraigada en las circunstancias temporales y materiales. Bajo la compleja estructura de su impulso lírico se encuentran los específicos cimientos históricos y sociales. La sensibilidad marxista ha aportado conciencia sociológica a la mejor crítica moderna. Es la clase de conciencia que se aplica, por ejemplo, en la observación de Lionel Trilling de que las tramas dostoievskianas están originadas sobre relaciones monetarias o de clase. En virtud de la perspectiva implícita en el marxismo, los historiadores y críticos de la literatura se han visto obligados a estudiar el factor del público. ¿Qué podemos decir, histórica y sociológicamente, del espectador isabelino? ¿En qué sentido la novela de Dickens era una calculada respuesta a la evolución de un nuevo público lector? Sin la presencia de los elementos marxistas en el «espíritu de la época», críticos como L. C. Knights, Q. D. Leavis y Richard Hoggart no hubieran podido llegar al entendimiento de la dinámica social del arte.

El punto final es el más difícil de hacer. Pese a las precauciones que quisiera hacer constar, pueden surgir malentendidos. Pero se trata de lo siguiente: el marxismo-leninismo y los regímenes políticos originados en su nombre se toman la literatura *seriamente*, de manera casi desesperada. En el pináculo de las luchas revolucionarias soviéticas por la supervivencia física, Trotski tuvo ocasión de afirmar que el «desarrollo del arte es la más alta prueba de la vitalidad y significación de cada época». El mismo Stalin creyó oportuno añadir a sus voluminosas afirmaciones estratégicas y económicas un tratado de filología y sobre problemas del lenguaje en la literatura. En una sociedad comunista, al poeta se le ve como figura capital para la salud del cuerpo político. Esta mirada está cruelmente manifiesta en la misma intensidad con que el artista hereje es silenciado o perseguido hasta la destrucción. Esta preocupación constante por la vida del espíritu sólo serviría para diferenciar la autocracia marxista de los otros tipos de totalitarismo. Disparar contra un hombre porque no se está de acuerdo con su interpretación de Darwin o Hegel es un siniestro tributo a la supremacía de las ideas en los asuntos humanos, pero se trata de un tributo a pesar de todo.

Permítasenos distinguir, sin embargo, el marxismo y la filosofía del arte de Marx y Engels de los hechos concretos del régimen estalinista. Pues si lo hacemos, la gravedad de la concepción marxista de la literatura tendrá que recordarnos ciertas verdades que pocos críticos occidentales, con la excepción de Ezra Pound y el doctor Leavis, parecen estar dispuestos a aceptar. La salubridad del lenguaje es esencial para la conservación de una sociedad viva. En la literatura, el lenguaje encuentra su mayor exigencia y su mejor vigilancia. Una tradición crítica vital, incluso en sus polémicas, no es un lujo sino una necesidad de rigor. El abandono de los valores bajo la presión del comercialismo, el fracaso de la crítica periodística para distinguir el arte de lo *kitsch*, contribuye a una decadencia prolongada. Pese a su oscurantismo y su inhumanidad, la concepción marxista de la literatura no es ni académica, a la manera de cierto *New Criticism* practicado en Norteamérica, ni provinciana, como tanta crítica inglesa de nuestros días. Por encima de todo, no es frívola. La crítica sinceramente marxista –que hay que distinguir de la censura estajanovista– no puede contemplar la literatura a la luz de esa locución francesa, ya proverbial respecto de lo frívolo, que afirma: *ce n'est que de la littérature* («no es más que literatura»).

Georg Lukács y su pacto con el diablo

I

En el siglo XX no es fácil para un hombre honrado ser crítico literario. Hay cosas mucho más urgentes que merecen atención. La crítica es un anexo. Pues el arte del crítico consiste en llamar la atención de los lectores con respecto a las obras literarias; precisamente la atención de aquellos lectores que menos precisan de esta guía; ¿acaso lee un hombre crítica de poesía, o de teatro, o de ficción, salvo cuando se trata de un hombre ilustrado de por sí? En ambas manos caben sendas tentaciones. En la derecha, la historia literaria, con su aire sólido y sus credenciales académicas. En la izquierda, la recensión de libros, no un arte realmente, sino más bien una técnica que se lleva a cabo con la teoría poco plausible de que todos los días se publica algo que merece ser leído. Hasta lo mejor de la crítica puede sucumbir a ambas tentaciones. Deseoso de obtener rentabilidad intelectual y la firme posición del erudito, el crítico, como Saint-Beuve, puede convertirse casi en un historiador literario. O puede inclinarse por las exigencias de la novela y de lo inmediato; una parte significativa de los argumentos críticos de Henry James no ha sobrevivido a la circunstancia en que fueron expuestos. Las buenas revistas son incluso más efímeras que los malos libros.

No obstante, hay otra razón de peso por la que resulta engorroso que una mente seria, nacida en este siglo atribulado y peligroso, dedique sus fuerzas a la crítica literaria. La nuestra es, fundamentalmente, la época de las ciencias naturales. El noventa por ciento de los científicos están vivos. El nivel de las conquistas científicas y el retroceso del horizonte ante la inquisición del espíritu no tienen paralelo reconocible en el pasado. Nuevas Américas son descubiertas cada día. De aquí que la índole de los tiempos esté llena de valores científicos. Éstos extienden sus influencia y su fascinación mucho más allá

de las fronteras científicas en el sentido clásico. La historia y la economía sostienen que son ciencias en sentido estricto; lo mismo hacen la lógica y la sociología. El historiador de arte afila instrumentos y técnicas que considera científicos. El compositor de música dodecafónica remite sus austeras prácticas a las matemáticas. Durrell ha dicho en el prefacio de su Cuarteto que ha querido verter en el lenguaje y su estilo literario la perspectiva de la teoría de la relatividad. Él ve la ciudad de Alejandría en cuatro dimensiones.

Esta ubicuidad de la ciencia ha traído consigo nuevas humildades y nuevas ambiciones. Desconfiando del mero impulso, la ciencia exige una mitología de rigor y demostraciones. En un intercambio espléndido, ofrece el milagro de la certidumbre, del conocimiento seguro, de la posesión intelectual resguardada de cualquier duda. El mismo científico de calidad rechazará este programa; su perseverancia en la duda alcanzará el corazón del descubrimiento. Pero la esperanza de la verdad objetiva y demostrable está siempre ahí, y es ella la que ha seducido a los cerebros mejor dotados de nuestro tiempo.

En la crítica literaria no hay tierra prometida de hechos establecidos, ninguna utopía de la certeza. En virtud de su naturaleza misma, la crítica es personal. No es susceptible ni de demostración ni de pruebas coherentes. No dispone de instrumento más exacto que las barbas de Housman erizándose mientras un hermoso verso relampaguea en su cabeza. A lo largo de la historia, los críticos han suspirado siempre por demostrar que su *métier* era una ciencia a fin de cuentas, que éste posee cánones y medios de discernir las verdades absolutas. Coleridge unció su genio intensamente personal, a menudo inestable, al yugo de un sistema metafísico. En un manifiesto famoso, Taine proclamó que el estudio de la literatura no era menos exacto que el de las ciencias naturales. El doctor I. A. Richards ha suscrito la esperanza de que haya un cimiento psicológico objetivo en el acto del juicio estético. Su discípulo más distinguido, el profesor Empson, ha llevado a las artes de la crítica literaria las modalidades y paralelismos de las matemáticas.

Pero el hecho queda en pie: un crítico literario es un individuo que juzga un texto dado de acuerdo con la afición momentánea de su propio espíritu, de acuerdo con su humor o la tesitura de sus opiniones. Su criterio puede ser más valioso que el de ustedes o el mío sólo porque está basado en un conocimiento mayor o porque aquél está presentado con claridad más persuasiva. No se puede demostrar de manera científica ni puede aspirar a la permanencia. Las ventoleras del gusto y la moda son inconstantes y cada generación de críticos empieza a juzgar de nuevo. Las opiniones sobre los méritos de una obra de arte, sin embargo, son irrefutables. Balzac consideraba que la se-

ñora Radcliffe era tan artista como Stendhal. Nietszche, una de las mentes más agudas con respecto a la música, llegó a decir que Bizet era un compositor más legítimo que Wagner. Por nuestra parte, sentimos en el alma y en la sangre que estas concepciones son erróneas y corruptas. Pero no podemos refutarlas como un científico puede refutar una teoría falsa. ¿Y quién sabe si una época futura emitirá juicios que hoy nos parecen insostenibles? La historia del gusto es más bien como una espiral. Las ideas que son consideradas de entrada escandalosas de *avant-garde* se convierten en las creencias reaccionarias y santificadas de la generación siguiente.

Así, un crítico moderno corre un riesgo doble. Moralmente hablando, es costoso resistirse a los feroces imperativos de los sucesos económicos, sociales y políticos. Si estamos amenazados por algún tipo de barbarie y autodestrucción política, escribir ensayos acerca de las *belles lettres* parece más bien un objetivo marginal. El segundo problema es intelectual. Por muy eminente que sea, un crítico no puede participar en la aventura principal de la mente contemporánea: la adquisición del conocimiento positivo, la domeñación del dato científico o la exploración de la verdad demostrable. Y si es honrado consigo mismo, el crítico literario sabe que sus juicios no poseen validez duradera, que pueden almacenarse mañana. Sólo una cosa puede dar a su obra la medida de la permanencia: la fuerza o la belleza de su estilo. En virtud del estilo, la crítica puede convertirse en literatura.

Los maestros de la crítica contemporánea han buscado la solución de estos dilemas de formas diferentes. T. S. Eliot, Ezra Pound y Thomas Mann, por ejemplo, hicieron de la crítica un anexo de su creación. Sus escritos críticos son comentarios de sus propias obras poéticas; espejos que el intelectual levanta ante la imaginación creadora. En D. H. Lawrence, la crítica es autodefensa; aunque disiente ostensiblemente de otros escritores, Lawrence defiende su propia concepción del arte novelístico. El doctor Leavis ha aceptado el reto cara a cara. Ha puesto sus fuerzas críticas al servicio de una serena concepción moral. Lo que busca es establecer pautas de madurez y orden en la literatura, a fin de que la sociedad concebida como un todo pueda conducirse de manera más madura y ordenada.

Sin embargo, nadie como Georg Lukács ha dado soluciones tan radicales a los problemas morales e intelectuales que afligen a la crítica literaria. En sus obras encarnan dos creencias. La primera, que la crítica literaria no es un lujo, que no es lo que los más sutiles críticos norteamericanos han llamado «discurso para aficionados». Sino que se trata, por el contrario, de una fuerza de primer orden que milita en pro de la modificación de la vida de los hombres. En segundo lugar, Lukács afirma que la obra del crítico no es ni subjetiva ni está caren-

te de certeza. La crítica es una ciencia con su rigor y precisión propios. La verdad criteriológica puede verificarse. Georg Lukács es, naturalmente, marxista. De cierto, es el único gran talento crítico que ha surgido de la opaca servidumbre del mundo marxista.

II

En un ensayo fechado en 1948, Lukács propuso una analogía significativa. Dijo que la física newtoniana había dado a la conciencia del siglo XVIII sus impulsos más liberadores al enseñar a la mente, humana a vivir la gran aventura de la razón. Según Lukács, en nuestro tiempo este papel debiera desempeñarlo la economía política. En torno de la economía política, en el sentido marxista, debiéramos ordenar nuestro conocimiento de los asuntos humanos. El mismo Lukács se acercó a la literatura procedente de la economía, tal como podemos decir que Aristóteles se acercó a la tragedia mediante la inquisición sistemática de la ética.

El materialismo dialéctico sostiene que la literatura, como todas las otras formas de arte, es una «superestructura ideológica», un edificio del espíritu construido sobre los cimientos del hecho político, social y económico. En el estilo y el contenido, la obra de arte refleja precisamente sus bases materiales e históricas. La *Ilíada* no está menos condicionada por las circunstancias sociales (una aristocracia feudal dividida en pequeños reinos rivales) que las novelas de Dickens, que tan contundentemente reflejan la economía de la serialización y el desarrollo de un nuevo público de masas. En consecuencia, afirma el marxista, el progreso del arte está sujeto a las leyes de la necesidad histórica. No podemos concebir el *Robinson Crusoe* antes del auge de los ideales mercantiles. En la decadencia de la novela francesa después de Stendhal observamos la imagen de esa otra decadencia, mucho mayor, que supone la burguesía francesa.

Pero donde hay leyes hay ciencia. Y así el crítico marxista acaricia la convicción de que está enclavado, no en asuntos de opinión, sino en determinaciones de la realidad objetiva. Sin esta convicción, Lukács no habría podido parar mientes en la literatura. Llegó a la edad intelectual en medio de la caótica ferocidad de la guerra y la revolución de la Europa central. Llegó al marxismo por la ruta de la metafísica hegeliana. En sus primeros escritos hay dos tendencias dominantes: la búsqueda de una clave del aparente torbellino de la historia y la tentación intelectual de justificar su vida contemplativa. Como Simone Weil, a quien me recuerda a menudo, tiene alma de calvinista. Se puede imaginar de qué manera ha peleado por disciplinar su propen-

sión original hacia la literatura y el lado estético de las cosas. El marxismo le ofreció la posibilidad crucial de ser un crítico literario sin que le quedara el resabio de estar dedicando sus energías a algo frívolo e impreciso. En 1918 entró en el Partido Comunista Húngaro. Durante el breve primer período del régimen comunista de Budapest, fue comisario político y cultural con el Quinto Ejército Rojo. Tras la caída de Béla Kun, Lukács marchó al exilio. Permaneció en Berlín hasta 1933 y entonces buscó refugio en Moscú. Allí permaneció y trabajó durante doce años, hasta que volvió a Hungría en 1945.

Éste es un hecho de importancia evidente. El principal idioma de Lukács es el alemán, pero el uso que hace de él ha acabado por ser frangible y antipático. Su estilo es el del exilio; ha perdido las costumbres de la lengua viva. Más esencialmente: todo el tono de Lukács, el ferviente y a veces angosto tenor de su perspectiva, refleja el hecho del destierro. Desde Moscú, rodeado de una pequeña cohorte de refugiados, Lukács observó el avance de la crisis de la Europa occidental. Sus escritos sobre la literatura francesa y alemana se volvieron una deprecación desapasionada contra las mentiras y la barbarie del período nazi. Lo que da cuenta de una gran paradoja en la actuación de Lukács. Comunista por convicción, materialista dialéctico en virtud de su método crítico, Lukács, sin embargo, ha tenido siempre la mirada puesta en el pasado. Thomas Mann vio en las obras de Lukács un eminente sentido de tradición. A despecho de las presiones de sus enemigos rusos, Lukács apenas dio cuenta oficiosa de los altisonantes apaños del «realismo soviético». Lejos de esto, se volcó siempre hacia el gran linaje de la poesía y la ficción europeas de los siglos XVIII y XIX, hacia Goethe y Balzac, hacia Walter Scott y Flaubert, hacia Stendhal y Heine. Cuando escribe de literatura rusa, lo hace de Pushkin y Tolstoi, no de los poetastros del estalinismo. La perspectiva crítica es rigurosamente marxista, pero la elección de temas es conservadora y «centroeuropea».

En medio del triunfo aparente del fascismo, Lukács mantuvo una serenidad tremenda. Luchó por descubrir el flujo trágico, la semilla del caos, lo que había dado lugar a la demencia hitleriana. Una de las obras fruto de estos desvelos, libro ciertamente estridente y a menudo embustero, se titula *El Asalto a la razón* (1955). Es el intento de un filósofo de resolver el misterio que Thomas Mann dramatizó en *Doctor Fausto*. ¿Cómo era aquella marea de tinieblas que quebrantó el alma alemana? Lukács remonta los orígenes del desastre al irracionalismo de Schelling. Pero al mismo tiempo insiste en la integridad y la fuerza vital de los valores humanos. Por ser comunista, Lukács no dudaba de que el socialismo prevalecería en última instancia. Cosa que contemplaba como una tarea particular que había que asumir, ta-

rea de conducir al momento de la liberación los recursos espirituales inherentes en la literatura y la filosofía europeas. Mientras los poemas de Heine se leían por doquier en Alemania, surgió un ensayo de Lukács que construía un puente entre el futuro y el mal recordado mundo del liberalismo al que Heine había pertenecido.

De este modo, Lukács había adelantado una solución al doble dilema de la crítica moderna. Como marxista, Lukács distingue en la literatura la acción de las fuerzas económicas, sociales y políticas. Estas acciones siguen ciertas leyes de necesidad histórica. Para Lukács, la crítica es una ciencia incluso antes que un arte. Su preferencia por Balzac en detrimento de Flaubert no es una cuestión de gusto personal ni de órdenes superiores. Por otro lado, ha dado a sus escritos una inmediatez intensa. Está enraizado en las luchas políticas y las circunstancias sociales de la época. Sus escritos sobre literatura, como los que dedica a Trotski, son instrumentos de combate. Por entender la dialéctica del *Fausto* de Goethe, dice Lukács, un hombre está mejor equipado para leer las brutalidades del presente. La caída de Francia en 1940 estaba ya en la *Comédie humaine*. Los argumentos de Lukács son relevantes y nada ajenos a lo esencial de nuestras vidas. Sus críticas no son mero eco de la literatura. Incluso allí donde es sectario y polémico, un libro de Lukács posee siempre una curiosa nobleza. Siempre posee lo que Matthew Arnold llamó «seriedad sublime».

III

Pero, en la práctica, ¿dónde están los aciertos de Lukács en tanto que crítico e historiador de las ideas?

Irónicamente, uno de sus trabajos más influyentes data de un período en que su comunismo fue tachado de hereje. *Historia y conciencia de clase* (1923) es ya legendaria. Es un *livre maudit*, un libro de hoguera, del que han sobrevivido relativamente pocos ejemplares.[1] En él encontramos un análisis fundamental de la «reificación» del hombre *(Verdinglichung)*, la degradación de la persona humana hasta convertirse en objeto estadístico en virtud del proceso industrial y político. La obra fue condenada por el Partido y retirada por el autor. Pero ha conservado cierta vida subterránea y algunos escrito-

1. *Historia y conciencia de clase* ya se puede encontrar en Francia. Se ha vuelto a publicar también en la edición de Alemania occidental de los escritos lukacsianos, junto con algunas obras primerizas. Éstas se encuentran entre sus aciertos filosóficos más elegantes y nos lo revelan como un auténtico predecesor de Walter Benjamin. Las autoridades culturales del Este permiten que Occidente publique esta clase de libros marxistas, heréticos pero prestigiosos; es un rasgo característico de política «bizantina».

res, como Sartre y Thomas Mann, la han considerado siempre la obra maestra de Lukács.

En mi opinión, sin embargo, su preeminencia se encuentra en otra parte: en los ensayos y monografías que escribió durante la década de los treinta y los cuarenta y que comenzaron a aparecer en una serie de volúmenes después de acabada la guerra. El Lukács esencial se encuentra en el estudio *Goethe y su época* (1947), en los ensayos sobre *El realismo ruso en la literatura mundial* (1949), en el volumen titulado *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), en el libro sobre Balzac, Stendhal y Zola (1952) y en la gran obra sobre *La novela histórica* (1955). A esto debería añadirse cierto número de obras macizas de carácter más estrictamente filosófico, tales como *Aportaciones a la historia de la estética* (1954) y el que es quizá el *magnum opus* de Lukács, el estudio sobre Hegel (cuyo primer volumen apareció en 1948).

Es imposible dar un informe breve y sin embargo adecuado de tan ingente cantidad de material. Sin embargo, cierto número de temas quedan como aportaciones ya clásicas a nuestra comprensión de la literatura.

Lukács tiene un análisis de la decadencia de la novela francesa. Es el estudioso vivo* más importante de Balzac y ve en *La comedia humana* la pared maestra del realismo. Su lectura de *Las ilusiones perdidas* es un ejemplo de la manera en que el historiador debe enfocar la textura de una obra de arte. Este enfoque es el que lo lleva a condenar a Flaubert. Entre Balzac y Flaubert se encuentra el fracaso de 1848. El estallido de las esperanzas liberales se había trocado en agua de borrajas y Francia iba derecha a la tragedia de la Comuna. Balzac contempla el mundo con el primitivo ardor de la conquista. *La comedia humana* erige un imperio en el lenguaje como Napoleón lo hizo en la realidad. Flaubert contempla el mundo como si mirase a través de un vidrio de contención. En *Madame Bovary*, el brillo y el artificio de las palabras se han convertido en un fin en sí. Cuando Balzac describe un sombrero, lo hace porque lo lleva puesto un hombre. La descripción de la gorra de Charles Bovary es una pieza de blasonería técnica; da cuenta del dominio que tiene Flaubert del léxico sartorio francés. Pero el objeto está muerto. Y detrás de este contraste en el arte de la novela, Lukács distingue la transformación de la sociedad gracias al capitalismo maduro. En una sociedad preindustrial, o donde el industrialismo se encuentra en una escala menor, las relaciones del hombre con los objetos materiales que le rodean tienen una inmediatez natural. Esto último es destruido por la producción en masa. La cosificación de nuestras vidas es consecuencia de un proceso de-

* Lukács murió el 4 de junio de 1971. *(N. de T.)*

masiado complejo e impersonal para que nadie pueda dominarlo. Aislado de la realidad sensible, rechazado por lo inhumano del mundo fabril, el escritor busca refugio en la sátira o las visiones irónicas del pasado. Ambos retiros están minutados en Flaubert: *Bouvard y Pécuchet* es una enciclopedia de la contención, mientras que *Salambó* puede caracterizarse como el ensueño de algún anticuario sádico.

De este dilema brota lo que Lukács define como ilusión del naturalismo, la creencia de que el artista puede volver a atrapar el sentido de la realidad mediante la mera acumulación. Allí donde el realista selecciona, el naturalista enumera. Como el maestro de *Tiempos difíciles*, de Dickens, el naturalista pide hechos y más hechos. Zola tenía un apetito insaciable del detalle circunstancial, y una pasión por la medida del tiempo y los inventarios (recuérdese el catálogo de los quesos en *El vientre de París*). Su gusto por lo vivo era el que puede respirarse en una factura comercial. Pero esta teoría de la novela, arguye Lukács, era radicalmente falsa. Lleva a la muerte de la imaginación y al reportaje.

Lukács no se compromete con su visión crítica. Celebra a Balzac, hombre de principios realistas y clericales. Condena a Zola, progresista en el sentido político, y arúspice del «realismo socialista».

Más original y respetable es el enfoque que da a la novela histórica. Éste es un *género* literario al que la crítica occidental ha prestado una atención superficial. Dar con la calidad de la ficción histórica y con un enfoque adecuado es bastante difícil. A veces, lo descollante se encuentra inmerso en la constelación de las estrellas más brillantes, pero, más a menudo, el grueso de la producción tiene que buscarse en el suelo firme y la hojarasca comercial. La misma idea nos trae a la mente un desfile de lechuguinos irreales que van detrás de soberbias y aderezadas damiselas en medio de decorados flamantemente polvorientos. Sólo muy raramente, cuando un escritor como Robert Graves interviene, nos damos cuenta de que la novela histórica tiene virtudes distintas y una noble tradición. A este tipo de novelas se dirige Lukács en un estudio de calidad, *La novela histórica*.

La forma brota de una crisis de la sensibilidad europea. La Revolución francesa y la era napoleónica penetraron en la conciencia del hombre común con el sentido de lo histórico. Mientras que Federico el Grande había pedido que las guerras fueran hechas de modo que no alterasen el flujo normal de los hechos, los ejércitos napoleónicos cruzaron toda Europa y dieron nueva forma al mundo que dejaban tras ellos. La historia había dejado de ser asunto de archivos y príncipes; se había convertido en la fábrica de la vida diaria. Las novelas de *Waverley* dan una respuesta directa y profética a este cambio. Nuevamente Lukács da con terreno sin abonar. No nos habíamos toma-

do muy en serio a Walter Scott. Lo que era probablemente una injusticia. Si fuéramos capaces de advertir qué artista tan minucioso es Scott y qué sentido histórico tan penetrante tienen novelas como *Quentin Durward* o *El corazón de Midlothian*, haríamos bien en leer un libro escrito en Moscú por un crítico húngaro.

Lukács explora el desarrollo de la ficción histórica en el arte de Manzoni, Pushkin y Victor Hugo. Su lectura de Thackeray es particularmente sugestiva. Afirma que los elementos anticuados de *Henry Esmond* y *Los virginianos* convierten a Thackeray en crítico de las condiciones sociales y políticas de su tiempo. Al echar mano de los peluquines dieciochescos, el novelista está satirizando la falsía de las convenciones victorianas (lo que un marxista llama *zeitgenössische Apologetik*). Yo creo que Lukács está confundido respecto a Thackeray. Pero su error es fructuoso, como suelen ser los errores de la buena crítica, y conduce a una idea más original. Lukács observa que el habla arcaica, aunque diestramente manejada, no acerca el pasado a nuestra imaginación. Los maestros clásicos de la ficción histórica escriben descripciones y diálogos en el lenguaje cotidiano de su tiempo. Crean la ilusión del presente histórico mediante la fuerza imaginativa y porque experimentan al mismo tiempo la relación entre pasado y contemporaneidad en calidad de continuidad vital. La novela histórica fracasa cuando este sentido de continuidad no prevalece, cuando el escritor considera que las fuerzas de la historia están más allá de la comprensión racional. En este caso se vuelve hacia un pasado remoto y exótico en protesta por la vida contemporánea. En lugar de ficción histórica, encontramos arqueología elaborada. Compárese la poética de la historia implícita en *La cartuja de Parma* con el artificio erudito de *Salambó*. Entre artesanos menos hábiles que Flaubert, este sentido del artificio es reforzado por el uso de un lenguaje arcaico. El novelista tiende a hacer auténtica su visión del pasado escribiendo diálogos en un estilo y una sintaxis que supuestamente pertenecen al período que interesa. Lo que es un ingenio débil. ¿Le habría salido mejor a Shakespeare si su Ricardo II hubiera hablado en el inglés de Chaucer?

Ahora bien, como apunta Lukács, este declive de la concepción clásica de la novela histórica coincide precisamente con el paso del realismo al naturalismo. En ambos ejemplos, la visión del artista pierde su espontaneidad; es, de alguna manera, extraño a su material. De resultas, la técnica se convierte en objeto preeminente a expensas de la sustancia. La imagen de Glasgow en *Rob Roy* es perceptible históricamente, pero lo más significativo brota de los conflictos sociales y personales de la narración. No es una pieza restaurada por un anticuario. Pues esto es exactamente la imagen de Cartago en *Salambó*.

Flaubert ha construido un caparazón hueco y suntuoso en torno a una acción autónoma; como Sainte-Beuve observó, es difícil conciliar los motivos psicológicos de los personajes con el enclave histórico. Sir Walter Scott creía en el desarrollo racional y progresivo de la historia de Inglaterra. Veía en los hechos de su tiempo una consecuencia natural de las energías liberadas durante los siglos XVII y XVIII. Flaubert, por el contrario, pone sus miras en Cartago o Alejandría porque encontraba intolerable su propia época. Situándose lejos del contacto del presente –veía en la Comuna un espasmo diferido de la Edad Media–, no puede pergeñar una reconstrucción cabal del pasado.

Se esté o no de acuerdo con este análisis, resultan obvias su originalidad y sus implicaciones. Ilustra lo esencial de la práctica lukácsiana: el estudio minucioso de un texto literario a la luz de las cuestiones políticas y filosóficas. El punto de arranque es el escritor o una obra en particular. A partir de aquí, la argumentación lukacsiana se desplaza a través de predios muy complejos. Pero la idea central o el tema están siempre a la vista. Por último, la dialéctica arroja sus redes y deja caer sus ejemplos y persuasiones.

Así, el ensayo sobre la correspondencia Goethe-Schiller se vuelca primeramente sobre el vejado tópico de la naturaleza de las formas literarias. El estudio del *Hiperión*, de Hölderlin, da lugar a un examen del papel decisivo aunque ambiguo del ideal helénico en la historia del espíritu alemán. En sus diversas consideraciones acerca de Thomas Mann, Lukács se interesa por lo que viene a ser la paradoja del artista burgués en un siglo marxista. Lukács afirma que Thomas Mann ha querido permanecer fuera de la corriente de la historia mientras que es consciente de la naturaleza trágica de su opción. El ensayo sobre Gottfried Keller es un intento de aclarar el muy dificultoso problema del desarrollo estanco de la literatura alemana después de la muerte de Goethe. En todos estos ejemplos no podemos disociar el juicio crítico particular del contexto, mucho más amplio, filosófico y social.

Dado lo compacto de la obra, es difícil dar citas representativas de las obras de Lukács. Quizá un corto pasaje de un trabajo sobre Kleist dé con el tono dominante:

> La concepción que Kleist tenía de las pasiones acercan la idea del teatro al arte del relato corto. Una singularidad sublime nos es presentada de una manera que subraya *su unicidad accidental*. Esto es totalmente legítimo en el relato corto. Pues éste es un género literario específicamente destinado a hacer real el papel inmenso de la coincidencia y lo contingente en la vida humana. Pero si la acción representada queda al nivel de la coincidencia... y le es dada la dignidad de la tragedia sin ninguna prueba de su necesidad objetiva, el efecto será inevitablemente de contradicción y disonancia. No obstante, las obras teatrales de Kleist no apuntan a las altas cimas del

> drama moderno. Esas cimas llevan a Shakespeare a través de los experimentos de Goethe y Schiller y *Boris Godunov*, de Pushkin. En virtud del declive ideológico de la burguesía, no hay continuación adecuada. El teatro de Kleist representa una desviación irracional. La posición individual aislada destruye la relación orgánica entre el destino del individuo y la necesidad sociohistórica. Con la disolución de esa relación, los cimientos poéticos y filosóficos del conflicto dramático auténtico quedan también destruidos. Las bases del drama se vuelven endebles y magras, puramente personales y privadas... No hay duda de que las pasiones de Kleist representan a una sociedad burguesa. Su dialéctica interna refleja los típicos conflictos de los individuos que se han vuelto «mónadas sin ventanas», en un medio burgués.

La referencia a Leibniz es característica. La cualidad espiritual de Lukács es filosófica, en sentido técnico. La literatura concentra, y concreta aquellos misterios del sentido con que el filósofo trata más íntimamente. A este respecto, Lukács pertenece a una tradición notoria. La *Poética* es crítica filosófica (el teatro visto como modelo teórico de la acción espiritual); y lo mismo los escritos críticos de Coleridge, Schiller y Croce. Si la hechura es densa, esto se debe a que la materia del argumento siempre es compleja. Al igual que otros críticos filosóficos, Lukács se hace cargo de las cuestiones que han sido abordadas desde Platón. ¿Cuáles son las diferencias primarias entre la épica y la dramática? ¿Qué es la «realidad» en una obra de arte, el viejo conjunto de sombras que supura sustancia? ¿Cuál es la relación entre la imaginación poética y la percepción ordinaria? Lukács echa mano del problema del personaje «típico». ¿Por qué ciertos personajes literarios –Falstaff, Fausto, Emma Bovary– poseen una fuerza vital más grande que casi todos los seres imaginarios y, vaya que sí, más que muchas criaturas vivas? ¿Se debe acaso a que son arquetipos en que los temas universales son conjuntados y conformados memorablemente?

Las investigaciones de Lukács tienen una calidad de lucidez extraordinaria. Parece haber domeñado el todo de la literatura rusa y la moderna literatura europea. Esto le da una rara asociación de exactitud filosófica y profundidad de visión. Por contraste, el doctor Leavis, que no es menos moralista y menos lector que Lukács, es deliberadamente provinciano. En lo que toca a universalidad, el par de Lukács podría ser Edmund Wilson.

Pero la medalla tiene un reverso. La crítica de Lukács posee su parte de ceguera e injusticia. A veces escribe con oscuridad acre, como si afirmase que el estudio de la literatura no debiera ser un placer sino una disciplina y una ciencia de enfoque tan ajustado como las otras ciencias. Esto es lo que le ha hecho insensible a los grandes músicos del lenguaje. Lukács carece de oído; no posee ese diapasón interno que

capacitaba a Ezra Pound para seleccionar sin equivocarse el instante de gloria de un poema largo o una novela olvidada. En las omisiones lukacsianas de Rilke hay una protesta oscura contra la maravilla del lenguaje del poeta. Como quiera que sea, escribe demasiado bien. Aunque lo negaría, Lukács no ha caído en el error de la crítica victoriana: el sentido narrativo y la cualidad de la fábula influyen en su criterio. Su falso respeto por Proust, por ejemplo, hace que se dude de toda su concepción de la novela francesa. Es evidente que la trama de *En busca del tiempo perdido*, la lujuria y las perversiones que cuenta Proust ofenden la moral austera de Lukács. El marxismo es un credo puritano.

Al igual que todos los críticos, tiene sus ojerizas particulares. Lukács detesta a Nietzsche y es insensible al genio de Dostoievski. Pero como es un marxista consecuente, hace de la guerra una virtud y de sus condenas un valor sistemático y objetivo. El doctor Leavis mira a las claras con malos ojos las obras de Melville. T. S. Eliot ha estado siempre peleándose de manera sutil con la poética de Milton. Pero en todas estas cosas se conserva siempre la cortesía más elemental. Los argumentos de Lukács se dirigen *ad hominem*. Furioso por la concepción del mundo de Nietzsche y Kierkegaard, confina la obra y la persona de ambos al infierno particular del prefascismo. Lo que es, naturalmente, una deformación grotesca de los hechos.

Últimamente estos defectos de visión se han vuelto más precipitados. Frustran *El asalto a la razón* y los ensayos de estética que han aparecido desde entonces. Sin duda se trata de una cuestión de edad. Lukács tenía setenta años en 1955 y sus odios se han hecho más tercos. En parte también está el hecho de que Lukács se siente acosado por la caída de la civilización alemana y de Europa occidental. Lo que hace es buscar culpables del Juicio Final de la historia. Pero sobre todo, creo, hay que ver un intenso drama personal. En el comienzo de su brillante carrera, Lukács hizo un pacto con el diablo de la necesidad histórica. El demonio le prometió el secreto de la verdad objetiva. Le dio el poder de bendecir y lanzar anatemas en nombre de la revolución y de las «leyes de la historia». Desde que volviera del exilio, el Diablo ha estado acechándole y exigiendo sus derechos. En octubre de 1956, llamó a la puerta con golpes implacables.

IV

Estamos tocando aquí materias de índole personal. El papel de Lukács en el alzamiento húngaro y el subsiguiente monacato de su vida personal son de interés histórico obvio. Pero contienen un elemento

de lucha privada al que un extraño tiene poco acceso. Un hombre que pierde su religión pierde su capacidad de creer. Un comunista a quien la historia hace dar saltos mortales está en peligro de perder sus motivos. Presuntamente, esto es lo peor. Aquellos que no lo han experimentado, sin embargo, a duras penas pueden darse cuenta de lo que es un colapso de valores como éste. Es más, los motivos de actuación en el caso de Lukács son oscuros.

Aceptó el puesto de ministro de Cultura durante el gobierno Nagy. No, según creo, para encontrarse entre los líderes de un movimiento antisoviético, sino más bien para conservar el carácter marxista de la vida intelectual húngara y proteger su herencia radical de las resucitadas fuerzas de la derecha católico-rural. Más esencialmente, quizá, porque Lukács no puede permanecer fuera de la historia, ni siquiera cuando ésta toma formas absurdas. No puede ser un espectador. Pero el 3 de noviembre, un día antes de que el ejército rojo invadiera Budapest, Lukács dimitió. ¿Por qué? ¿Había decidido que un marxista no era quién para oponerse a la voluntad de la Unión Soviética, en que, para bien o para mal, está encarnado el futuro del materialismo dialéctico? ¿Fue convencido de que se retirase de una causa perdida por amigos que temían por su vida? No lo sabemos.

Después de un período de exilio en Rumania, le fue permitido el regreso. Pero se le prohibió reanudar su labor docente y toda su obra pasada se convirtió en objeto de ataques encarnizados e irrisorios. Este ataque es anterior al levantamiento de octubre. Hungría tenía su versión en miniatura de Zhdanov, un hombrecillo feroz llamado Joseph Revai. En principio discípulo de Lukács, pero luego celoso de la talla de su maestro, publicó un panfleto titulado *Literatura y democracia popular*, en el año 1954. En él, hace una revisión de la obra de Lukács al modo estalinista. Acusó a Lukács de haber olvidado conscientemente la literatura soviética contemporánea. De que su dedicación exclusiva a Balzac y Goethe era peligrosamente obsoleta. Hasta una novela mediocre zurcida por un comunista, afirma Revai, es infinitamente preferible a una gran novela de cualquier reaccionario o premarxista. Lukács sitúa los ideales literarios «formales» por encima de los intereses de la clase y del Partido. Su estilo es inaccesible para un lector proletario.

Después de octubre, esas acusaciones se hicieron más ruidosas. Los panfletistas húngaros y de la Alemania oriental reavivaron las antiguas acusaciones de herejía que se hicieran contra los escritos tempranos del que nos ocupa. Sacaron a colación su admiración juvenil por Stefan George y rastrearon huellas de «idealismo burgués» en sus obras maduras. Sin embargo, el anciano no fue alcanzado por ninguno de estos juicios extraños y kafkianos que a veces se organizan en

los regímenes comunistas; es más, se le permitió publicar un pequeño volumen de ensayos en una editorial de la Alemania occidental *(Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburgo, 1958).*

La relativa inmunidad de Lukács puede deberse al interés que los intelectuales socialistas del otro lado del telón de acero se tomaron por el caso. Pero sin duda la cuestión más importante es ésta: ¿cómo veía Lukács sus obras y sus creencias a la luz de la tragedia de octubre? ¿Quedó sumido en el gran limbo de la desilusión? ¿Le fallaron sus dioses en el último momento?

Estas preguntas no pueden ser formuladas demasiado en alto sin caer en la impertinencia; tocan esa ilusión vital que preservan la conciencia religiosa o la revolucionaria. El juicio de Lukács sobre la revolución húngara se encuentra en un prefacio que escribió en abril de 1957: «Han ocurrido hechos importantes en Hungría y otros lugares, y ellos nos obligan a volver a considerar muchos problemas relacionados con la obra de Stalin. La reacción contra éste, tanto en el mundo burgués como en los países socialistas, está tomando el cariz de una revisión de las enseñanzas de Marx y Engels. Lo que constituye, ciertamente, la amenaza principal del marxismo-leninismo». Estas palabras parecen desesperadamente fuera de lugar. Pero permítasenos considerar algo con firmeza: para hombres como Koestler o Malraux, el comunismo fue un expediente temporal de pasiones. El comunismo de Lukács se encuentra en la fibra misma de su inteligencia. Cualquiera que sea la interpretación que haga de la crisis de octubre de 1956, se encontrará inmersa en la armazón de la concepción dialéctica de la historia. Un hombre que pierde la vista continúa viendo lo que le rodea por mediación de sus recuerdos. Para sobrevivir intelectualmente, Lukács debe expulsar de sí algunos compromisos internos; estos castigos en la conciencia de uno mismo son característicos de la condición marxista. Sus palabras acerca de la amenaza del revisionismo nos dan una dirección. Si mi interpretación es correcta, está diciendo que el episodio húngaro es una extensión final, una *reductio ad absurdum* de la política estalinista. Pero el que esa política estuviera basada falsamente en la doctrina marxista-leninista así como la violencia de su puesta en práctica no hacen sino demostrar su quiebra. Es más, la respuesta apropiada al desastre húngaro no implica un abandono de los principales principios del marxismo. Por el contrario, debemos volver a esos principios y ver su formulación auténtica. O como afirmó uno de los líderes de la sublevación: «Opongámonos al ejército rojo en nombre de los obreros soviéticos de Leningrado de

* Traducción al castellano con el título *La significación actual del realismo crítico*, que imita la versión francesa. *(N. del T.)*

1917». Quizá en esta idea se encuentre aquel sueño antiguo e ilusorio: el comunismo separado de las ambiciones particulares y el oscurantismo del dominio ruso.

Lukács ha sido siempre un hombre responsable ante la Historia. Esto le ha dado un cuerpo de obra crítica y filosófica intensamente expresivo del trascendente pero cruel espíritu de los tiempos. Compartamos o no sus creencias, no puede dudarse de que ha proporcionado a la musa menor de la crítica una notable dignidad. Sus últimos años de aislamiento y continuo peligro sólo hacen hincapié en lo que observé en el comienzo: en el siglo XX no es fácil para un hombre honrado ser crítico literario. Aunque él, claro, nunca lo ha sido.

Un manifiesto estético

Se le pueden hacer muchas acusaciones a Georg Lukács. Pero entre ellas no podrá contarse el localismo. La geografía de su espíritu es grande. Es uno de los últimos de aquellos «centroeuropeos» dotados de un conocimiento apasionado y dirimente de la cultura clásica y los idiomas y la literatura europeos. Ha mantenido la fe en el empeño original marxista de la perspectiva internacional y la aceptación de un pasado radical y clásico. Como el mismo Marx, Lukács echó a andar y atravesó la filosofía poskantiana, Hegel y Feuerbach. Su radio de referencia inmediata se extiende desde los presocráticos y Aristóteles hasta Vico, Spinoza y Lessing. Incluye a los *philosophes*, la novela francesa de Lesage a Zola, la sensibilidad histórica del romanticismo europeo –Scott, Manzoni, Pushkin–, la ficción rusa del siglo XIX. Por encima de todo, está próximo a Goethe, al lirismo racional y la percepción de la energía orgánica de Goethe.

En el quehacer profesional de Lukács, como en el de Brecht, hay desfiladeros de intolerancia dogmática; hay momentos de miedo y de indignidad. La destrucción de Weimar y el terrible fracaso del Partido Comunista Alemán –un fracaso en que los cínicos disparates del estalinismo jugaron su buena parte– lo condujeron al exilio. Pero precisamente en Moscú, aislado y bajo asedios constantes, escribió sobre Shakespeare y Balzac antes que sobre Fadeyev. Allí fue donde volvió a tomar los orígenes humanísticos, esencialmente europeos, y la estructura del pensamiento marxista.

En ese pensamiento existe un hueco considerable. Aunque se propusiera hacerlo, Marx no escribió nunca una estética formal. Las numerosas observaciones teóricas y prácticas que hicieron él y Engels respecto del arte y la literatura han sido reunidas por Mijail Lifschitz en un compendio manual. Es una miscelánea de argumentos dialécticos y gustos personales. En los escritos de Mehring, Plejanov y Kautsky hay mucho más material tendente a conformar una filosofía del arte.

Por medio de las especulaciones individuales y a menudo heréticas de Caudwell, Adorno y Walter Benjamin, la estética marxista ha sido relacionada con la antropología, la psicología y ciertos elementos de la lingüística moderna.

Pero en conjunto –y esto es cierto con respecto a casi toda la mejor obra de Lukács–, la crítica marxista se ha servido de las herramientas del historicismo del siglo XIX. Allí donde no ha existido vociferante propaganda de partido o vulgar división del arte en progresista y decadente, a modo de parodia del juicio final, el crítico marxista ha aplicado, con mayor o menor talento y delicadeza, aquellos criterios de causa y condición histórica que ya estaban implícitos en Herder, Sainte-Beuve y Taine. Desde el momento en que sitúa al artista y sus obras en un montaje material de fuerzas económicas y sociales, desde el momento en que insiste en el carácter esencialmente social e históricamente determinado de la percepción artística y de la reacción pública (una insistencia también capital en los argumentos de historiadores del arte como Panofsky y Gombrich), la crítica marxista se convierte en parte de un amplísimo *Historismus*.

Esta tradición ha conocido importantes aportaciones: la distinción lukacsiana de realismo y naturalismo; la penetración de Benjamin en la influencia de la tecnología y la reproducción en serie sobre la obra de arte individual; la aplicación de los conceptos de alienación y deshumanización a la literatura y la pintura del siglo XX. Pero, en esencia el marxismo ha aportado a la estética una disciplinada conciencia histórica y un radical optimismo general –lo testimonia *Literatura y revolución* de Trotski– antes que una epistemología coherente. No ha habido ningún Longino marxista, ningún *Laocoonte* que instale una teoría completa de la estética en el marco del materialismo dialéctico.

Las dificultades son obvias. Conceptos como espontaneidad, formulación irracional o subconsciente, desesperación y «reacción», que tan importantes son en el arte, encajan mal en el «materialismo científico». Hay que resaltar el rompecabezas del anacronismo con que peleó siempre Marx: ¿por qué algunas de las formas artísticas más maduras y definitivas surgen de sociedades cuya estructura económica y de clase es arcaica o moralmente inadmisible? ¿Por qué Sófocles, cuya Antígona era para Marx parte de lo que había sido para Hegel, estaba en favor de la esclavitud? Al igual que la física einsteniana, el arte y la música modernos han demostrado ser huraños a las hipótesis marxistas del realismo humanista. Un vocabulario emocional desarrollado en relación con Rembrandt y Balzac, un canon en que la mutualidad entre percepción sensoria ordinaria y percepción artística está explícita, encontrará difícil el trato, salvo si se comete violencia, con el mundo de Klee o Beckett.

Lukács sabe todo esto, aunque no pueda aprehender del todo la contradicción entre la inclinación del marxismo a una modalidad histórica de juicio y la incapacidad de los marxistas en ajustar sus premisas a lo moderno. *Die Eigenart des Ästhetischen*, cuyas 1.700 páginas impresas son sólo la primera parte de una supuesta *summa*, quiere establecer una comprensible filosofía del arte, una epistemología de las formas del arte y de la creación artística sobre las rigurosas bases del materialismo dialéctico y la fenomenología hegeliana. En efecto, esto significa el cimiento de una estética coherente que esté de acuerdo con el historicismo marxista, con la psicología pavloviana y con las teorías marxista-leninistas del lenguaje y la sociedad. El gran mérito de Lukács es haber emprendido el trabajo. Advierte plenamente que una estética marxista debe ser una parte integral y convincente de una concepción total y marxista del mundo, al tiempo que análisis de la conducta humana. De otro modo, la crítica marxista quedaría a manera de anexo de polémicas partidistas o ideológicas, profundizaciones particulares y jerga incomprensible.

El objetivo de pretender una *Ästhetik* sistemática ha sido discernible en las primeras obras de Lukács. Hay esbozos de ello en 1911 en *Die Seele un die Formen* («El alma y las formas»). Es un tratado desde un punto de vista histórico y comparativo de los escritos compilados en 1956 en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* («Aportaciones a la historia de la Estética»).* Los *Prolegomeni a un'estetica marxista* aparecieron en Roma en 1957. El bosquejo inicial de la empresa presente hay que buscarlo en Florencia y en el invierno de 1911-1912; la argumentación de Lukács contiene ecos distantes de impresiones visuales reunidas en ese tiempo. Él mismo afirmaría que el gran cuerpo de su crítica práctica y el magnífico aunque incompleto estudio de Hegel habían sido preliminares lógicos de una declaración de valores formal y sistemática.

No es fácil hacer un sumario de los dos volúmenes. El programa subyacente es analítico: Lukács se propone distinguir y definir así la categoría específica de la estética de la totalidad de las funciones humanas, y más particularmente de los otros modos de percepción y acción mental, como la religión y las ciencias histórica y naturales. Comenzando por la primera ley marxista de que el *ser* determina la conciencia –*die Priorität des Seins*– y del axioma materialista de que todo entendimiento humano refleja la realidad objetiva, Lukács se propone definir la peculiar naturaleza «objetiva-subjetiva», de la creación y la respuesta artística. El arte es un «reflejar» las realidades ob-

* De 1954, en realidad: Aufbau Verlag, Berlín; aunque ya habían aparecido en húngaro en 1953. *(N. del T.)*

jetivas, pero en él hay también un componente subjetivo vital e irreductible. Bajo los argumentos epistemológicos corre la afirmación de que la religión, «de Tertuliano a Kierkegaard» es fundamental y necesariamente antiestética. La sensibilidad religiosa ha reconocido en el arte un enemigo mortal. «De Epicuro a Goethe, hasta Marx y Lenin», el arte presenta una alternativa radical y humanista de las exigencias de revelación.

El método de Lukács es sobre todo histórico. Esgrimiendo pasajes de Marx, Lévy-Bruhl y Gordon Childe, quiere demostrar la génesis histórica de la función estética. Está de acuerdo con Ernst Fischer *(Kunst und Menschheit)* en que la relación sujeto-objeto es en sí misma el resultado de un largo proceso histórico, en que nuestro sentido de la identidad personal y la realidad «exterior» es un resultado gradual de la necesidad de trabajar, de utilizar herramientas, de reconocer y perfeccionar la capacidad dividida de nuestros sentidos y, por último, del grupo social. La percepción y usos de la realidad en el enfoque particular del arte son, por el contrario, el producto de un largo proceso de especialización y sofisticación de la conciencia. Lo que analiza Lukács en gran parte de este primer volumen es este proceso descrito y, más concretamente, la separación de la percepción estética de la imaginería religiosa antropomórfica, de un lado, y de la «ciencia objetiva» del otro. Tanto la religión como la ciencia exigen asensos positivos, cosa que el arte no hace.

Cinco capítulos están dedicados al estudio de los orígenes y evolución de la mímesis. Partiendo de lo ofrecido por Aristóteles en la *Poética*, por Frazer y por *Los orígenes de la civilización* de Gordon Childe, libro por el que ha sido muy influido, Lukács quiere demostrar que la disociación gradual de la representación mimética de un fin utilitario inmediato (la magia) condujo al desarrollo de una específica condición y sentido del arte. Al mismo tiempo hace hincapié en la largueza con que las convenciones tempoespaciales del arte más «puro» están ligadas a las necesidades materiales y las posibilidades, a las *donées* sociales y económicas de la evolución humana.

El primer volumen acaba con un examen intrincado de la relación sujeto-objeto a la luz particular de la catarsis, de los efectos y consecuencias de la obra de arte en el «receptor». En este punto Lukács resalta con todo su esplendor. Sigue la noción de catarsis desde Aristóteles hasta Goethe y Lessing, y debate la importancia universal del «proceso catártico» hasta la misma definición de arte y de qué manera conforma éste nuestras emociones y pensamientos. La argumentación acaba con una fórmula francamente arnoldiana del arte como crítica de la vida en acción. Ciertamente, hay frecuentes puntos de contacto entre Marx y Matthew Arnold en esta última sección, que

nos recuerda que éstos, como el mismo Lukács, son en muchos aspectos moralistas victorianos y herederos comunes del humanismo clásico.

El segundo volumen comienza modificando y enriqueciendo la psicología pavloviana con referencias concretas a la invención y la respuesta artísticas. Lukács rechaza la tendencia de Pavlov a identificar al artista con un organismo puramente sensible. Adelanta la hipótesis de un modo de comunicación lingüística y plástica localizado entre el mundo de los datos objetivos y los reflejos mentales determinados. Este lenguaje medio o «sistema de señales» *(das Signalsystem)*, con su carácter subjetivo y no utilitario, es la matriz particular del arte. Entre el reflejo condicionado y la abstracción verbal asociada hay una zona de espontaneidad y recreación. El reconocimiento del hombre y la explotación de este dominio estético es el resultado de un lento proceso de división del trabajo mental y emocional. Un *excursus* en esta sección trata de la ruptura de lógica y dominio en los últimos poemas de Hölderlin. La historia del caso sugiere que la mímesis plástica sobrevive mucho más que la mímesis lingüística cuando los centros más complejos de los reflejos condicionados no marchan a la par.

Después de un análisis de la obra de arte en tanto que *Fürsichseiendes* –actividad integral dirigida enteramente al mundo del hombre y no al de los fenómenos naturales (distinción apuntada primero por Vico y recogida por Marx)–, Lukács examina varias «áreas fronterizas» de la mímesis. El capítulo que trata de música tiene una deuda importante con Adorno y contiene bastantes ideas estimulantes. La mímesis musical es, al parecer, una imitación de nuestra cinética interior de la conciencia en virtud de la analogía de ritmo, clave y cambio de tonalidad. El estudio que hace del cine recoge una distinción vital en toda la teoría crítica de Lukács, lo que se da entre el realismo, con su ordenación creativa y su selección de valores, y el naturalismo, con su acumulación de detalles serial e inerte. La argumentación se centra a continuación en la brillante obra exploradora de Benjamin. El volumen termina con una serie de consideraciones poskantianas sobre la belleza natural y su papel en los cánones estéticos.

Hay un epílogo fascinante sobre el arte y la liberación del espíritu humano de la religiosidad antropomórfica. Aquí, Lukács toma el problema del estalinismo que había ocupado sus principales energías morales desde 1956. Al obligar al arte a ser programático e ideológicamente didáctico, Stalin hacía imposible el efecto catártico: el impulso hacia la clarificación y profundización de la conciencia que liberara la mente de las irracionales esperanzas y cadenas religiosas. Por medio de la conmoción catártica, el hombre puede distinguir en la vida la compleja lucha por los valores más elevados. Puede ver la realidad

como proceso de crisis dinámicas, noción por cierto cercana a la dialéctica utópica de Ernst Bloch, *El principio Esperanza*. Al simplificar la realidad e imponerle una orden de verdades cerradas, el estalinismo volvió el lugar del hombre en la historia estático y, literalmente, no necesitado de esperanza. En el arte estalinista, el hombre no era un ser concreto envuelto en impulsos y posibilidades contradictorios, sino una cifra en una ecuación que no tenía más que una única solución correcta. En resumen, el régimen estalinista era un intento irracional de frenar el proceso hegeliano y dinámico de la experiencia humana. Sin embargo, y característicamente, el libro acaba con la observación de que el período estalinista dio «mayor fuerza y seguridad al socialismo». La historia es más grande que aquellos que quieren violar sus leyes.

Un sumario de esta especie no rinde adecuada justicia a lo profundo y digno de la tesis de Lukács. En un estilo de perspectiva que recuerda el de Auguste Comte, Lukács quiere registrar la liberación de la psique humana de las fantasías religiosas, de la servidumbre intelectual y moral que surge de la vana confianza en un «vacío trascendente». En este registro, el arte y la evolución de la objetividad creadora juegan un papel dominante. Pero hay pocas áreas de la psicología, la historia social, la epistemología y la metafísica que no pertenezcan al epítome general. La cantidad de referencias exactas es formidable. Lukács echa mano de Wagner y Tolstoi, de Strindberg y Tertuliano. Ha tomado para su propósito una buena parte del pensamiento clásico europeo y ruso. Como casi siempre en su obra, la propensión esencial es de un conservadurismo subversor y radical. Exige el futuro revolucionario en nombre de los ideales humanísticos clásicos, muchos de los cuales pertenecen a la civilización del ocio y a las generosidades del pasado burgués. Estos ideales implican tal calidad de ilustración que gran parte de la crítica occidental después de Taine y Saintsbury parece provinciana.

Pero *Die Eigenart des Ästhetischen* es una obra desigual. Largos pasajes son tan pomposos que resultan casi ilegibles. El libro es monstruoso de tan prolijo. Adolece de un compulsivo exceso de palabras. La atención sucumbe bajo un diluvio plomizo de páginas. La tradición alemana de la ampulosidad filosófica, de la *Werk* extenuante y rematadora, ha perdido su vigencia. Es más, la profunda soledad de la vida de Lukács, su largo aislamiento del habla alemana viva y corriente, parecen haberle llevado a un inmenso monólogo. La palabra impresa se ha convertido en su único gesto y su única compañía.

En tanto que marxista, Lukács se ve abocado al historicismo, a la localización de la conciencia en un escenario de hechos concretos en el tiempo. Sin embargo, pese a todo, hay cierto contorno de realidad específica en este gran andamio de generalización y finalidad axiomá-

tica. Allí donde aparecen las consideraciones históricas, como en los capítulos sobre magia y mímesis primitiva, la evidencia es a menudo vaga y de segunda mano. Lukács apenas parece permitirse hacer referencias a lugares y obras de arte concretos. Él diría que no es eso lo que importa, que lo único que quiere hacer es dar una forma sistemática a las ideas y la sensibilidad implícitas o dispersas en todos sus trabajos de crítico práctico. Pero el resultado es un maridaje inquietante entre la abstracción detallada y la prueba generalizada. Paradójicamente, esta ristra austera e incolora de argumentos filosóficos nos recuerdan los fuegos artificiales de *Las voces del silencio*, de Malraux. Lukács con lo general, Malraux con las singularidades tortuosas. Ninguno de los dos convence. Hay más sustancia, más escrupulosa perspectiva en un ensayo corto de E. H. Gombrich que en este gigantesco tomo.

Las observaciones sobre la literatura que hace Lukács arrastran el peso de una intimación renovada. Pero su concepción del arte, de la arquitectura, de la música moderna es adocenada y sin vida, como si se apoyara, casi enteramente, en antiguos recuerdos y testimonios de segunda mano. ¿Cuándo, se pregunta uno, ha visto el profesor Lukács una película por última vez? Hasta muy recientemente, el ojo y la imaginación de la Europa oriental estaban rigurosamente alejados de la tradición de lo nuevo. Algunos de los nombres necesarios aparecen en los índices de Lukács, pero la mayoría –Klee, Webern, Frank Lloyd Wright– brillan por su ausencia. Los avíos de conciencia emocional y de capacidad reactiva con que Lukács enfoca las artes visuales difícilmente sobrepasan el año 1935. Al igual que en otros vigilantes de retaguardia del marxismo filosófico europeo, hay en él un exilio del presente.

¿Puede uno embarcarse en un vasto compendio de proposiciones abstractas acerca del lenguaje, el arte y la conciencia, como si Wittgenstein no hubiera existido (Lukács le tiene una aversión extraña)? ¿Cómo si no se hubieran lanzado mentís a la autoridad y verificabilidad de las descripciones lingüísticas? ¿Se puede, en 1964, despachar a Freud en un un corto aparte –que, absurdamente, iguala su obra a la de Jung– y pedir que la autopsicología sea tomada en serio? ¿No es el conjunto de una *Ästhetik* formal un anacronismo en sí mismo, un sepulcro de huesos metafísicos?

Éstas son preguntas que pueden hacerse a un hombre que se ha responsabilizado de una tremenda tarea intelectual bajo circunstancias políticas y personales de gran dificultad y que tanto ha hecho en una época en que la mayoría de los hombres permanecen ociosos. Pero cuando se comparan las vacías inmensidades de la *Ästhetik* con la vitalidad de su actividad crítica, no podemos eludir cierta sensación de

derroche. El mismo público para el que ha sido concebido este monstruo, los artistas e intelectuales jóvenes de la Europa oriental que se preguntan si queda algo de vida y de interés en el legado marxista, se acercarán al libro de Lukács con espanto. En él hay poca cosa que encaje en el paisaje de sus necesidades. Pertenece al mundo de Richard Hamann, a la formación de las estéticas académicas de los años veinte y a los incontables y olvidados tratados sobre *le vrai et le beau*; no al de Kafka y Jackson Pollock. Ni, ciertamente, al de Brecht.

De Europa central

La decisión de Hans Mayer de no regresar a su cátedra de Leipzig significa que el último humanista de talla europea ha abandonado Alemania del Este. Una tras otras, las luces van apagándose en aquel terruño gris.

Sin embargo, esto es motivo de regocijo. La reducción de Alemania del Este al regionalismo y servidumbre brutales toma un cariz peligroso. La República Democrática Alemana se mantiene, al negar el contacto humano, entre las vulnerables energías de la vida intelectual independiente de Europa oriental y los esfuerzos de Occidente por «penetrar» sobre una base de argumentación y respuesta. Más aún, en virtud de la historia y el idioma, Alemania del Este es, intensamente, una parte de Europa, y la reducción a la barbarie de una parte de Europa como ésta es una amenaza a la vitalidad del conjunto. En las ciudades en que escribió Goethe y Wagner compuso, las generaciones crecen en un lodazal de mentiras y odios manipulados. Bajo la presión de verdades diferentes, de «hechos inexistentes» e historia que se reescribe, el idioma de Alemania oriental ya está desarrollando su propia jerga y su propio dialecto. Este divorcio, del otro lado del muro de silencio y vituperio, tiene un influjo directo en la Alemania occidental. Puestos en la balanza, los alemanes del este han sido más honrados que los del oeste para con el pasado nazi. Pero precisamente porque la verdad y los acicates de la conciencia han brotado a menudo dolorosamente con la propaganda de Ulbricht, los alemanes occidentales no se han avenido a ninguna concordia. Más aún, gran parte de los alemanes occidentales han intuido que los males del régimen nazi, y su propia participación en ellos, fueron bendecidos u oscurecidos de alguna manera por las miserias de sus vecinos del este.

La separación lingüística y cultural de las dos Alemanias y el aislamiento recíproco disipan cualquier perspectiva de unidad. El proceso de aislamiento de la conciencia –de la forma en que la educación

totalitaria puede falsificar toda la concepción del mundo y el sistema de reflejos de una nación o una generación– es horriblemente característico de nuestro tiempo y no del todo comprensible para nosotros. Pero obviamente esto hace que la reanudación del diálogo sea inmensamente difícil. Las palabras han dejado de referirse a las mismas experiencias subyacentes; pueden continuar sonando igual, pero tener acepciones contrarias. Un joven de la Alemania oriental puede sentirse más familiarmente, en lo que respecta a sintaxis política y emocional, en Pekín y Albania que en Colonia.

Este divorcio de la Alemania del Este con respecto a la vida europea significa el fracaso de una posibilidad histórica específica. El marxismo es un fragmento de historia y una utopía de la conducta humana profundamente arraigados en la civilización europea. Marx es tan heredero de Vico, Lessing y Diderot como pueda serlo de Hegel. El impulso racional y el idealismo utópico que hay detrás de la Revolución rusa forman parte del genio y el legado de la Ilustración europea. Las oportunidades de coexistencia efectiva y encuentro intelectual dependen en última instancia de esa herencia común del liberalismo occidental y de la revolución oriental –una herencia a la que el bolchevismo rinde tributo, a menudo ingenuo, cuando afirma su parentesco con 1776 y 1789–. La Alemania del Este representaba la posibilidad de un puente, de la reinclusión de la presencia marxista en un compás anchuroso y flexible de la sensibilidad europea. Aun admitiendo las brutalidades e ineptitudes del régimen de Pankow, parece haber una oportunidad de relacionar el marxismo con sus auténticas y primitivas raíces en la historia y la cultura de la Europa occidental.

Por eso Ernst Bloch se quedó hasta 1961. Y por eso Hans Mayer aceptó dejar Frankfort en 1948 para trasladarse a la Universidad de Leipzig. Pero ya se han marchado y la mayor parte de sus estudiantes permanecen mudos o en prisión. En Alemania del Este, los mejores aciertos del pensamiento marxista europeo de las últimas décadas están proscritos. Allí, la alianza de humanismo clásico y dialéctica de Hegel y Marx –representada en las obras de Lukács, Bloch, Adorno o Walter Benjamin– es considerada traición.

La cultura de Hans Mayer, el repertorio de sabiduría y tradición en que se apoya su crítica, es de un tipo histórico amplio pero específico. Procede de los gustos y modalidades referenciales de los elementos más progresistas de la burguesía alemana y centroeuropea (a menudo judía) del período que va de 1880 a 1914. Y tiene sus hitos: un profundo conocimiento de Goethe y la comprensión de que Goethe es uno de los pocos ejemplos genuinos de hombre para quien la civilización fue patria. Una extraña pero profunda admiración por Wagner. Profundización en la obra de Heine y Stendhal, de Lessing, Vol-

taire e Ibsen. Hombres de tal bagaje tienden a servirse de la poesía griega, y Homero en particular, como diapasón de lo ideal. Miran a Shakespeare, de alguna manera esencial, como a un europeo, casi una presa continental. Leían a Karl Kraus.

El tipo es reconocible. Se siente en casa, o al menos como invitado familiar, dentro de varios idiomas. Eso tuvo su nota de ilusión entusiasta y sin barreras. Pero también su soledad. El nazismo y el terror estalinista de la Europa oriental lo han hecho todo menos destruir este particular «humanismo centroeuropeo». Éste sobrevive en el exilio o en un retorno fastidioso: en la biblioteca de Erich Kahler, en Princeton; en el estudio atestado de libros de Georg Lukács, en Budapest, sobre el río. Tiene una vida activa cuando Ernst Bloch dicta conferencias en Tubinga o cuando Friederich Torberg se encuentra en el Café Raimund de Viena. Se puede localizar en Inglaterra, cuando Elias Canetti se deja caer por allí. Un humanismo básico, clásico en el fondo, radical en sus propensiones. Esto da a los escritos de Hans Mayer su estilo esencial.

La mayor parte de la sólida obra de Mayer trata de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX. Está reunida en dos volúmenes: *Von Lessing bis Thomas Mann* (1959) y *Zur Deutschen Klassik und Romantik* (1963). Por ser históricamente compacta y sobresaliente en sus mayores problemas y crisis, la literatura alemana enfrenta al historiador crítico y de la literatura con ciertas dificultades claramente definidas. Apenas hay ensayo de Hans Mayer que no tenga su contrapartida en los escritos críticos de Lukács, Adorno, Thomas Mann, Emil Staiger o Benno von Wiese. Esto hace posible definir la cualidad de Mayer, el tono que añade al proceso tradicionalmente establecido del análisis crítico.

Un crítico alemán prueba el alcance de sus conocimientos en el factor dominante de Goethe. Publicado en 1960, el amplio prefacio al *Viaje a Italia*, de Goethe, muestra a Mayer en sus mejores momentos. Sin pretender romper el fondo novelesco, define admirablemente la crisis nerviosa y moral que llevó a Goethe a dejar Weimar, con brusquedad velada, en septiembre de 1786. Penetra con lucidez en la delicada interacción entre los estudios botánicos y morfológicos de Goethe –su búsqueda de la «planta primitiva»– y el resurgir de sus fuerzas unificadoras e inventivas bajo el cielo de Italia. Sin inquina ideológica y con una argumentación que corrige el dogmatismo de Franz Mehring, Mayer demuestra *por qué* Goethe fue inocente de todo conocimiento específico del cercano levantamiento político. El ensayo termina con una comparación muy aguda de las limitaciones y aciertos de la *Historia de la pintura en Italia*, de Stendhal. Aunque escrito en ocasiones diferentes (Stendhal hizo un meticuloso plagio de Goethe), am-

bas obras señalan la transición de un enfoque primariamente clásico a otro moderno. Por su firmeza y compostura de percepción, el prefacio de Mayer se puede comparar interesantemente con los de W. H. Auden. El paralelismo nos recuerda que Auden es, entre los anglosajones, el más cercano a los valores y tonos «centroeuropeos».

En un largo ensayo sobre Heinrich von Kleist, publicado primero como monografía en 1962, Mayer arguye que la tensión neurótica y las complicaciones de la breve y autodestructora labor profesional de Kleist recapitulan las ambigüedades y crisis de la clase media urbana alemana entre la época de Kant y el auge del nacionalismo militante. Traduzco «clase media urbana» porque, de manera significante, Mayer prefiere utilizar *bürgerlich* a *bourgeois*. Es persuasivo en su rechazo de la tesis lukacsiana de un Kleist irracionalista y es iluminador cuando afirma que *El príncipe de Homburgo* es un precedente de los temas característicos del XIX, el artista como héroe trágico.

El estudio sobre Heine refuta implícitamente cualquier apropiación facilona del poeta por cualquier panteón marxista o premarxista. Mayer subraya la ambivalencia de la posición de Heine, su fastidioso retroceso ante las fuerzas populistas y las ideologías cuyo triunfo anticipó y, en cierta medida, esperó. Para Mayer, Heine es la gran excepción, *die Ausnahme*, el judío liberado de una judería que no conocía de primera mano, ni siquiera en la familiar cultura alemana, «el único ejemplo de ser humano totalmente sin tradición, pero también, para empezar, casi sin resentimiento». Mayer observa con reprobación admirable que muy a menudo estos genios sin patria hacen de su estilo literario su única lealtad, que con frecuencia ofenden a los otros porque han aprendido solos a moverse sin trabas.

Lessing: Mitwelt und Nachwelt puede contarse entre las mejores introducciones disponibles a esta figura fascinante, profundamente atractiva y sin embargo muy poco leída. En ella Mayer hace hincapié en uno de sus temas principales: el fracaso de la cultura alemana en echar raíces estables en la conciencia racional y escéptica de la Europa dieciochesca. Muestra la inmensa soledad de Lessing en medio del brote del patriotismo romántico y qué poca literatura alemana puede considerarse heredera directa del ejemplo y la maestría de Lessing. El ideal lessinguiano de una relación coherente y recíproca entre poeta y sociedad no fue alcanzado. De este fracaso, dice Mayer, surge la subjetividad fiera, la sombría y a menudo patológica soledad del artista alemán.

¿En qué parte de todo esto está relacionado Mayer con el materialismo dialéctico y la estética marxista?

Hay postulados marxistas obvios en el historicismo de Mayer, en su ubicación de la obra literaria o los personajes en un contexto de

tramoya específicamente social y momento político. Pero si esta táctica remite a Marx, no remite menos a Taine y Saint-Beuve. El aserto de Marx del desarrollo de la obra de arte en un medio político y social es representativo de aquella alianza de historia y poética que tiñe gran parte del pensamiento decimonónico, desde Herder hasta Comte.

También en el internacionalismo de Mayer puede verse un colorante marxista, en su negativa –mostrada elegantemente en su ensayo *Aussenwelt und Innenwelt*– a conceder un mérito ejemplar a la literatura o la cultura alemana. Todo lo contrario: como Lukács, Mayer ve en la historia alemana un fracaso crucial de comunicación entre artista y sociedad, una incapacidad del poeta en traducir valores interiores en actitudes sociales efectivas. Aquí, por cierto, toca uno de los factores más acuciantes y complejos: la coexistencia normal en la vida alemana de barbarie política y gran arte. Pero este antipatrioterismo, esta capacidad de juzgar «desde fuera» no es ni exclusiva ni fundamentalmente marxista. Pertenece a lo que he intentado describir como una «centralidad europea», particular. Ambos factores se superponen; están reunidos en ese odio profuso que sentían nazismo y estalinismo por el «cosmopolita desarraigado».

Quizá, la única propensión distintivamente marxista de estos ensayos sobre la literatura clásica y romántica sea la insistencia de Mayer en las implicaciones del escritor individual en la crisis, históricamente determinada, de la burguesía europea.

Para ver el uso que hace de los cánones marxistas, para advertir las diversas maneras en que las presiones y exacciones de la vida cultural de Alemania del Este han conformado su capacidad crítica, hay que mirar hacia otro lugar: los artículos de Mayer *Sobre la literatura alemana contemporánea.**

No es éste un libro fácil de juzgar. Escribiendo desde la seguridad del Oeste, uno encuentra difícil incluso el imaginar con concreción la red de peligros e insinuaciones, de chantajes y amenazas veladas bajo la que un cerebro civilizado tiene que trabajar en una universidad de Alemania del Este. Al observar algunos de los argumentos más dudosos de Hans Mayer, uno se pregunta: ¿creía *realmente* esto o ha tenido que decirlo para continuar diciendo otras cosas? ¿Cree realmente, o quiere que creamos, que *Der Ausflug der toten Mädchen*, de Anna Seghers, posee una penetración moral de primer orden, una muy válida crítica de la vida, más allá de Proust, cuya obra conoce y estima tanto el propio Mayer? ¿Se equivoca sinceramente cuando no ve las traiciones y servilismos del talento de Louis Aragon, o cree que

* Trad. cast. en F.C.E. En 1967 Mayer publicaba también un volumen sobre *La literatura alemana desde Thomas Mann* (Alianza Editorial, 1970). *(N. del T.)*

la flojedad de la ficción de Sartre procede de los conatos sartrianos de modificar y complicar el materialismo dialéctico con elementos de la sociología norteamericana y la psicología posfreudiana? Tómese, si no, el ensayo sobre Durrell. Muy posiblemente, mi apreciación inicial del Cuarteto, apreciación de la que echa mano Mayer, representara una sobrestimación. Pero ¿qué empleo racional es el que hace Mayer cuando aplica a Durrell –como lo hace con media docena de figuras, desde Richard Strauss y Hofmannsthal hasta Karl Kraus– el cliché de la «decadencia», cuando considera el éxito de Durrell un signo de «anacronismo, declive y regresión»?

En tal contexto, las exigencias de honradez intelectual son retórica fácil. Lo que ocurre presumiblemente es un ajuste continuo y precario de la mente a un equilibrio insostenible, un enderezamiento forzado de la conciencia sobre un abismo de riesgo personal. Creo que en los ensayos sobre Pasternak y Kafka se pueden ver con mayor claridad las virtudes y limitaciones de la posición ideológica de Mayer, las gallardías y las concesiones de la sensibilidad humana en un contexto de dogma totalitario.

Debe de haber reunido mucha valentía para escribir esta crítica equilibrada y calma del *Doctor Zivago*. Mayer observa en el «antihéroe» de Pasternak una anulación total del empeño humano, una abdicación de los imperativos y realidades de la historia. No es, como proclamaron muchos críticos soviéticos, un símbolo de la reacción y la traición sutil, ni, como se ha dicho a veces en Occidente un campeón del liberalismo y de la libertad estética. Mayer considera a Zivago un *anacronismo* complejo; es, con respecto a la época, y en ambos sentidos del término, impertinente. Sin embargo, Mayer está de acuerdo en un punto cardinal con los críticos oficiales que se negaron a publicar la novela en *Novy Mir*. Al hacer de Zivago el supuesto autor de algunos de sus poemas más perfectos y característicos, Pasternak hizo un juego de manos; vigoriza la pretensión de dar a Zivago talla y profundidad de percepción (pretensión que la novela no apoya) y salva su identificación con el personaje principal. ¿Es este procedimiento del todo honrado? Una de las respuestas sería, naturalmente, sugerir a Mayer que Pasternak estaba trabajando bajo condiciones comparables a las suyas en lo que respecta a peligro e insinuaciones.

Kafka und kein Ende? es un estudio célebre que Mayer dio a conocer en París en febrero de 1960. Analizando la masa de escritos polémicos o parciales –Kafka el alegorista religioso, Kafka el satírico de la burocracia imperial en decadencia, Kafka el existencialista–, Mayer pide una ordenación y revaloración de los mismos textos. Afirma, muy justamente, que se ha hecho muy poco por diferenciar las sucesivas fases psicológicas y estilísticas del desarrollo de Kafka, y que se

ha concedido muy poco mérito a la propia división kafkiana en obra fragmentaria y obra preparada para la publicación. Por encima de todo, Mayer se propone apartar la obra de Kafka de un lugar de singularidad misteriosa; pretende ubicarlo en la corriente del tema general posromántico del malestar del artista en la sociedad. Acaba sugiriendo dos paralelos: Gustav Mahler y Proust. En los tres, Mayer distingue un enfoque similar de una sociedad desgarrada y astillada interiormente *(die Zerrissenheit einer ganzen Zeit und Gesellschaft)*, y un consecuente pesimismo respecto del sentido y la validez del arte. En cada uno de ellos, capta variantes del problema judío y una estrategia de la retirada a la infancia y los sueños.

Esta agrupación me parece, en ciertos aspectos, grotesca. Pero tiene razón con toda seguridad cuando quiere relacionar a Kafka con la literatura del entorno y los experimentos formales. Ha quedado claro recientemente, por ejemplo, que *El castillo* puede deber más de uno de sus secretos y artificios a un clásico checo, *Granny*, de Bozena Nemcová.

Lo general está claro: en virtud del método y el tono, la crítica de Hans Mayer quiere definir una *via media*. Se opone igualmente al dogma de partido y al impresionismo anárquico. Es marxista por su vivo conocimiento del contexto material, por su rechazo de la literatura aislada de la totalidad del hecho social y por su pauta general del auge y la decadencia históricamente necesarios. Es un humanista cuando respeta la autonomía de las formas estéticas y cuando rechaza cualquier identificación fácil entre contenido filosófico y político y valor artístico. En opinión y propensión ideológica está muy cerca de la crítica temprana de Edmund Wilson.

Pero no en originalidad ni profundidad. He aquí lo delicado. Hay una moderación chocha y roma en todo buen planteamiento de Mayer. Como si el esfuerzo constante en pro de la mediación y el equilibrio entre presiones dialécticas hubieran embotado el filo de las emociones.

El ensayo de Mayer sobre Kleist es lúcido; pero carece de la interioridad aguda del de Thomas Mann. Nada de cuanto dice de Heine es trivial o sin sentido, pero el trabajo de Adorno sobre el mismo tema –el poeta no casado del todo con ningún idioma– tiene más fuerza. El ensayo sobre Kafka, pese a toda su justicia, proporciona menos aparejos que las arrogantes reflexiones de Walter Muschg en *La destrucción de la literatura alemana*.* Walter Benjamin es mucho más profundo cuando habla de Goethe. Y ya que comparamos, el de Erich Heller ofrece una lectura más iluminadora.

* El título está en inglés en el original. Se refiere a *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, no traducido al castellano. *(N. del T.)*

Esta confusión en los márgenes y la sensación de un argumento enmudecido tienen, obviamente, un papel en la supervivencia de Mayer. Que haya dado tanto bajo condiciones tan especiales ya es una gran hazaña. Su estilo, sin embargo, tiene precisamente aquellas virtudes de escrúpulo y modestia que a veces disminuyen la dentellada de la crítica. Ha quedado placenteramente intacto de la sombría jerga que desfigura tanto la prosa alemana actual, marxista o académica.

Será fascinante ver lo que un cerebro tan ordenado y de tanta calidad haya de producir ahora que ciertas presiones han desaparecido.*

* En 1975, Hans Mayer publicó lo que se ha traducido al castellano (Taurus, 1977) con el título de *Historia maldita de la literatura*. *(N. del T.)*

El escritor y el comunismo

Una de las más rotundas diferencias entre fascismo y comunismo es la siguiente: el fascismo no ha inspirado ninguna gran obra de arte. Con la posible excepción de Montherlant, no ha arrastrado a su órbita a ningún escritor de primer orden. (Ezra Pound no puede ser calificado de fascista; echó mano de los paramentos y causas del fascismo para su propia y caprichosa economía.) El comunismo, por el contrario, ha sido la fuerza central de casi toda la mejor literatura moderna; y el tropiezo con el comunismo ha marcado la profesión y la conciencia de muchos de los mejores escritores de la época.

¿Por qué esta diferencia? Sin duda, el fascismo es una ideología demasiado vil y grosera para originar esas caridades de la imaginación que son esenciales para el arte culto. El comunismo, incluso allí donde ha sido un veneno, es una mitología del futuro humano, una visión de las posibilidades humanas rica en exigencias morales. El fascismo es el código más bajo de la delincuencia; el comunismo fracasa porque ambiciona imponer a la frágil pluralidad de la naturaleza y conducta humanas un ideal artificial de intenciones autogeneradoras e históricas. El fascismo tiraniza mediante el desprecio por el hombre; el comunismo mediante la exaltación del hombre, muy por encima de esa esfera de errores, ambiciones y amores privados que llamamos libertad.

También hay una diferencia más específica. Hitler y Goebbels eran taimados manipuladores del lenguaje; su respeto por la vida intelectual era muy escaso. El comunismo, por el contrario, es una doctrina que penetra en la raíz misma de sus orígenes históricos por la apreciación de los valores del arte y el intelecto. Esta apreciación está explícita en Marx y Engels. Eran intelectuales hasta la médula. Lenin rindió al arte el supremo tributo del miedo; puesto que captaba plenamente el oscuro poder que ejercían las formas plásticas y musicales en la razón, se apartó de él. Trotski fue un *litterateur* en el sentido

más flamante de la palabra. Incluso bajo Stalin, el escritor y la obra literaria jugaron un papel vital en la estrategia comunista. Los escritores eran perseguidos y asesinados precisamente porque la literatura era considerada una fuerza importante y potencialmente peligrosa. Éste es un punto crucial. La literatura estaba cubierta de honores, aunque de manera cruel y perversa, por el hecho mismo de la desconfianza de Stalin. Y cuando tuvo lugar el parcial deshielo, la posición del escritor en la sociedad soviética se volvió de nuevo compleja y problemática. Es inconcebible que un estado fascista se moleste por un simple libro; sin embargo, *El doctor Zivago* ha constituido una de las mayores crisis de la inteligencia de la Rusia comunista reciente.

Ya por instinto, ya por meditación, los escritores han sido siempre conscientes de la posición especial que ocupan en la ideología comunista. Se han tomado en serio el comunismo porque éste se ha tomado en serio a los escritores. De manera que una historia de las relaciones entre el comunismo y la literatura moderna es, en ciertos aspectos vitales, una historia de ambos.

Jürgen Rühle es uno de tantos escritores e intelectuales que tras haber experimentado el hechizo del comunismo han roto con la realidad estalinista. Desde que se refugiara en Alemania occidental, se ha asegurado un puesto como historiador y observador experto de la vida literaria y teatral del comunismo. En su libro *Literatur und Revolution* ha escrito una historia del «escritor y el comunismo» de todo el mundo en el período que va de 1917 a 1960. Es una empresa maciza y de altos vuelos; abarca el curso de la literatura rusa desde Blok a *Zivago*; trata de la poesía de Pablo Neruda y la ficción de Erskine Caldwell; pasa de la concepción política de Thomas Mann a una crítica de Lu Hsun. Acompañado de un cuadro cronológico y de bibliografía, *Literatur und Revolution* es tanto un ensayo crítico como un libro de consulta. Una mera ojeada al índice y las ilustraciones muestra que pocos han sido los grandes escritores de nuestro tiempo (Proust, Joyce y Faulkner son notables excepciones) que no han sido afectados por el comunismo en algún momento de su vida y su obra.

La primera sección del libro trata del destino de la literatura rusa bajo Lenin, Zhdanov y Kruschev. Es un terreno conocido pero importantísimo. De nuevo observamos el genio y trágico fin de la tríada revolucionaria formada por Blok, Esenin y Maiakovsky. Rühle se interesa particularmente por la olvidada novela de Gorki, *Klim Samguin*. Afirma que Gorki fue incapaz de terminarla porque había comprendido ya el conflicto abierto entre la vida individual y la organización comunista que iba a conducir a tantos escritores soviéticos al silencio o la muerte. Continúa examinando la obra de los cronistas de la guerra civil, Isaac Babel y Scholojov. Nuevamente, su lectura es

aguda: demuestra que Scholojov ha sido siempre un provinciano de arraigado sello antintelectual, que debe su éxito al hecho de ser al mismo tiempo la voz del sentir nacionalista y estalinista. Da un informe plausible de las evasiones y audacias bizantinas que han mantenido vivo a Ehrenburg tanto en el invierno como en el deshielo. Y por debajo de la corriente de obras y autores se escucha el crujir espeluznante del destierro, las ejecuciones o los suicidios.

Por último se acerca a Pasternak. Ve en éste la auténtica voz de Rusia, la concepción que prevalecerá a pesar de las tiranías del momento. Está de acuerdo con Edmund Wilson en atribuir a Lara y Zivago la cualidad de mentís irreplicable al historicismo y determinismo negador de la vida que se encuentra en la ideología comunista. El mero hecho de que Pasternak pudiera concebir tales amores privados y rebeldes dentro de la Unión Soviética da fe de que el espíritu ruso estaba vivo debajo de la gélida costra de la disciplina de partido. Pasternak fue de los primeros en leer el poema de despedida que escribió Esenin con su propia sangre. Conocía la famosa nota suicida de Maiakovsky. Pero ha sobrevivido gracias a la discreción y al denuedo. Y en *El doctor Zivago* dejó testimonio de esa protesta contra la falta de respeto soviética por la vida individual que los poetas que gozaron de su amistad habían balbuceado de manera trágica con el hecho de su muerte.

Hay mucho de cierto en todo esto, y Rühle lo expresa bien. Pero como no ha estado recientemente en la Unión Soviética, no ha advertido lo alejado que se encuentra el mundo de Lara y Zivago de la imaginería y sentimientos de la última generación. Quienes temen el libro de Pasternak son los viejos, los gobernantes, los que han tratado de silenciarlo. Me pregunto si el joven contemporáneo verá en él algo más que un cuento de hadas profundamente conmovedor o una obra de ficción histórica tan distante como *Ana Karenina*.

La segunda parte de *Literatur und Revolution* es la más valiosa. Trata con mucha autoridad de las relaciones entre el comunismo y la literatura alemana. No es exagerado decir que hay pocos escritores alemanes de categoría posteriores a 1919 que no se hayan declarado enemigos o partidarios del comunismo. Hay cierta afinidad profunda entre el historicismo y el idealismo sistemático de la ideología marxista y el espíritu alemán de que partió esta. A menudo, como muestra Rühle, la extrema derecha y la extrema izquierda se han encontrado en Alemania en suelo común de propensión totalitaria. El pacto Hitler-Stalin, pese a durar poco, fue como la alegoría de una relación íntima.

Rühle sobresale cuando habla de Johannes Becher, el Orfeo del estalinismo, y de Egon Erwin Kisch, el periodista mejor dotado de los entregados a la causa marxista. Hace una lectura apreciable de las obras de

Anna Seghers, mostrando que sus últimas novelas revelan las contorsiones de un verdadero artista que quiere conciliarse con las grises verdades a medias del «realismo socialista». Alumbra el papel de las ideas marxistas en la ficción histórica de Heinrich Mann y Lion Feuchtwanger. Sugiere, en un capítulo cuidadosamente documentado, que los desacuerdos entre los hermanos Mann manifiestan una polémica más amplia: la confrontación de la mentalidad alemana con las opuestas pero afines seducciones del nacionalismo derechista y del internacionalismo radical.

Como en la sección que trata de literatura soviética, también aquí corre por debajo de las vidas individuales el flujo constante de la muerte violenta. Una tras otra, las voces de la poesía, la dramaturgia y la crítica alemanas fueron fustigadas con el exilio, el asesinato o el suicidio. Al leer este calendario de destrucción –Ossietzky, Mühsam, Kornfeld, Theodor Wolff, Friedell, Toller, Hasenclever, Ernst Weiss, Stefan Zweig–, uno se da cuenta de que la literatura es ciertamente el más peligroso de los negocios.

Tras este magistral acercamiento a las letras alemanas, *Literatur und Revolution* prosigue con el análisis de la restante literatura mundial. El examen se vuelve en cierto modo vertiginoso. En sólo treinta páginas analiza el múltiple impacto del comunismo en Camus, Sartre, Gide, Malraux, Eluard, Céline y Aragon. Las siguientes veinte páginas resumen la obra de los escritores italianos: Silone, Pavese, Malaparte, Moravia, Carlo Levi. Menos de cuarenta páginas están dedicadas a dar cuenta de los complejos coqueteos que con el marxismo y sueños comunistas tuvieron escritores estadounidenses como Dos Passos, Upton Sinclair, Steinbeck, Hemingway y James T. Farrell. Breves capítulos llevan al lector a través de América Latina y Asia. Inevitablemente, esta segunda mitad del libro tiende a convertirse en un catálogo de nombres, fechas y títulos, de utilidad para la consulta rápida, pero inadecuado para la variedad y complejidad del propósito final.

En los dos últimos capítulos se habla de los principales rebeldes y apóstatas del campo mismo de la literatura marxista. Examina *Darkness at Noon*, de Koestler, *1984*, de Orwell, y los deplorables recuerdos de Gide y Stephen Spender. Por último, echa una mirada a la rebelión contra el estalinismo por parte de los jóvenes escritores polacos y húngaros de 1956. Durante el período que siguió a la represión en Hungría, Tibor Dery fue condenado por haber dirigido «una organización hostil al Estado». En Budapest se hizo un chiste macabro al respecto: ¿Qué organización era ésa? ¿Quiénes la integraban? Oh, poca cosa: todo el pueblo húngaro. Y cuando se cierra su compendio, Rühle nos recuerda que todavía quedan muchos escritores en las cár-

celes rusas, chinas o de países satélites. La alianza de literatura y comunismo es tanto de intimidad como de tragedia.

Como crónica que ofrece material voluminoso y disperso en un orden lúcido, este libro tiene grandes virtudes. Pero contiene mucha superficialidad. A menudo, las materias están tratadas con una brevedad sorprendente (nada nuevo ni revelador puede decirse de un escritor importante en dos o tres páginas). Pero muchas veces, también, los sobrentendidos llevan a Rühle a las simplificaciones. Por todo lo largo y ancho del libro, el autor pretende establecer una pauta de aproximación idealista inicial seguida de repugnancia lúcida. El escritor es atraído por los ideales del comunismo; descubre las realidades de la burocracia de partido y de la opresión estalinista; y rompe con aquél. Los dioses rojos le han defraudado. En realidad, este modelo sólo es aplicable a un número limitado de escritores y no a los más importantes. Al insistir en ello, Rühle tiende a distorsionar lo evidente. Permítaseme poner un par de ejemplos.

El caso de Malraux es una ordalía para el crítico que quiere indagar las tentaciones que el totalitarismo ofrece al genio poético. Lo que Rühle dice de Malraux con respecto a su acercamiento y alejamiento del comunismo es del todo falso. Aunque ha luchado sucesivamente con la izquierda y la derecha, desplazándose desde las Brigadas Internacionales hasta el consejo de ministros de De Gaulle, Malraux nunca ha adoptado un programa político consistente. Fuera cual fuese el área a que se volvía, no hacía sino perseguir lo que de heroísmo, violencia y lealtad conspiradora hay en la política. En resumen, su política es estética; lo que arrastra a Malraux es la estructura formal de la acción política, no el contenido. El norte de toda la profesión de Malraux puede encontrarse en la observación de Benjamin de que aquellos que hacen de la política una de las bellas artes terminan siempre en una posición elitista o totalitaria, tanto de izquierdas como de derechas. Rühle es incapaz de ver esto y ni siquiera hace referencia a Benjamin, que fue el más original y profundo de todos los críticos marxistas.

Tómese también el caso de Orwell. *1984* no es, como Rühle afirma chatamente, una parábola de los regímenes totalitarios de Stalin, Hitler y Mao Tse-tung. El aguijón de la fábula no tiene un solo filo. La crítica de Orwell se ceba tanto en el Estado-policía como en la sociedad de consumo capitalista, con su imagen de valores analfabetos y sus conformismos. La «neolengua», el idioma de la pesadilla de Orwell, es tanto la jerga del materialismo dialéctico como la verborrea de los anuncios comerciales y los medios de comunicación. La trágica fuerza de *1984* procede precisamente del rechazo de Orwell a ver las cosas desde un solo punto de vista. Nuestra misma sociedad del

ahorro le horroriza. Había advertido en ésta gérmenes de inhumanidad comparables a los endémicos del estalinismo. Orwell volvió de Cataluña con una suerte de fe ciega y estoica en un socialismo humano que ni el Este ni el Oeste están preparados para adoptar ni siquiera a una escala limitada. Hacer de *1984* un panfleto de la guerra fría intelectual es mitigar el alcance del libro y hacer una lectura errónea. La verdadera alegoría de la sociedad soviética se encuentra en *Rebelión en la granja*.

Esa misma renuencia a dar cuenta de lo complejo empaña lo que afirma de Lorca. A pesar de lo que haya de cierto en Rühle, las circunstancias de la muerte de Lorca son todavía confusas. Puede haber habido en esas circunstancias lo mismo un elemento de venganza privada que de terrorismo político. O, por dar otro ejemplo, lo intrigante del joven escritor polaco Hlasko no es que encontrara sofocante la Polonia comunista y deseara la libertad de Occidente, sino que encontró el «mundo libre» casi igualmente intolerable. La literatura es un empeño complejo y ambiguo; no cae graciosamente en los compartimentos estancos de comunismo y anticomunismo, como Rühle quiere afirmarnos.

Pero esto no son más que bagatelas. Un detalle más esencial de *Literatur und Revolution* es que no hace distinción entre marxismo y comunismo o, para ser más exactos, entre comunismo en tanto que visión moral y comunismo en tanto que realidad burocrática y política. En la Rusia estalinista, y los países satélites, esta distinción era corrosiva. Pero en otros lugares, y sobre todo con respecto a los escritores occidentales que cayeron bajo la influencia del marxismo, es crucial. Rühle confunde constantemente, en mixtura tétrica, escritores que pueden ser claramente considerados comunistas y aquellos otros que sacan de la teoría marxista de la historia y de la conducta social sustancia para su arte particular. No se puede mencionar en la misma frase a Howard Fast y a Romain Rolland. La diferencia es demasiado grande.

Hablando estrictamente, hay pocos escritores notables fuera de la Unión Soviética que hayan puesto su arte al servicio deliberado del Partido Comunista o de la política soviética. Becher, Aragon, Anna Seghers, Fast... y para de contar. Lo que no incluye la mayor parte de poetas, novelistas y dramaturgos importantes de que trata Rühle. Lo que sacaron Feuchtwanger y Heinrich Mann del marxismo fue el sentido de las determinaciones materiales y la densidad del hecho histórico. Sartre extrajo del marxismo tanto apoyo como contradicción creadora para su concepción completamente personal de las crisis y la historia. En Sean O'Casey, el comunismo nunca ha pasado de ser el clamor quijotesco y esencialmente anárquico que una sensibilidad ir-

landesa lanza contra la injusticia social. En Malaparte, el comunismo fue una especie de chiste privado, la máscara de un romanticismo brutal pero exacerbado. Para Pablo Neruda, el comunismo es una promesa de utopía vengadora. Cada caso es diferente.

Sin embargo, hay una aguda distinción entre aquellos que se han sentido desilusionados por el marxismo y aquellos otros que han acabado por romper con el Partido Comunista. En la mayoría de los casos, la ruptura con el Partido lleva al silencio o a Hollywood. El abandono de la concepción marxista, por otro lado, parece ser un proceso vitalizador que deja la imaginación del escritor magullada pero sana y salva. Así, en la vida de escritores como Camus, Steinbeck o Silone, el marxismo ha jugado un papel liberador. Incluso cuando se alejaron de él, retuvieron en su talento ciertas instancias características de penetración y costumbres de protesta moral.

Justamente por haber eludido Rühle la distinción entre conceptos hegelianomarxistas y práctica comunista, es incapaz de advertir la profunda influencia de las ideas marxistas en la estética occidental y la teoría de la literatura. Sea explícita o inconscientemente, toda nuestra concepción contemporánea del arte está llena de una conciencia marxista del contexto social y la dinámica de la historia. Hasta el más alejandrino de los «nuevos críticos» debe a la tradición marxista ciertas captaciones del *milieu* económico o social tras el estilo poético. Ciertamente, puede que las aportaciones más sólidas del marxismo se hayan dado en la estética y no en la literatura. Sin embargo, Rühle apenas menciona a los tres críticos que, junto con Lukács, han dado a Occidente lo más fructífero de la concepción marxista del arte: Benjamin, Lucien Goldmann y también Edmund Wilson.

Cuando uno cierra este libro informador aunque parcial, brota cierto número de preguntas inevitables. ¿En qué parte de la obra individual han sido esenciales el marxismo y el comunismo? ¿En qué parte han sido accidentales? ¿Debemos al encuentro de literatura y comunismo ciertas obras maestras que de otro modo no habrían sido concebidas? Aun cuando dejáramos de lado la poesía rusa de 1917-1925, creo que, en efecto, hay varias.

Dos de las novelas modernas más representativas, *La condición humana*, de Malraux, y *Darkness at Noon*, de Koestler, surgen directamente del impacto del movimiento comunista en la vida y la imaginación del escritor. Son novelas válidas, sin embargo, porque captaron en el comunismo militante la coexistencia de nobleza y maldad. Si se encuentra crueldad, astucia y despiadada supresión de los valores privados en la política del Partido, también se encuentra sacrificio, valentía y una fe ciega en la capacidad del hombre para vivir y morir por las ideas. Sin el marxismo y la adhesión excéntrica pero resuelta a la

ideología del Partido, el mejor de los dramaturgos de la época, Bertolt Brecht, no habría dado con su tono y su estilo. *La ópera de dos centavos*, *Mahagonny* y *Madre Coraje* son clásicos del tono moderno. Han pasado al repertorio de las emociones comunes; pero están arraigadas en el comunismo personal de Brecht y en el escenario histórico del fracaso del movimiento comunista alemán. Berlín Este es la ciudad a la que se estuvo dirigiendo, aunque prudentemente, toda su vida.

De manera similar, parte de la mejor poesía de Aragon no puede separarse de la concepción del mundo y del léxico del comunismo. Y de igual modo, en un sentido paradójico aunque decisivo, puede decirse lo mismo de *El doctor Zivago*. No se puede enfocar esta obra difusa, meditativa y a menudo contradictoria sin advertir lo profundamente que estaba sumido Pasternak en las congojas y aspiraciones de la Revolución rusa. En muchos aspectos, esta novela es una súplica por una revolución incluso más absoluta y radical que la creada por la sociedad soviética.

En otros lugares, el elemento marxista o comunista que se descubre en la obra de arte es a menudo barniz superficial o un código convincente para expresar el radicalismo personal. Lo que es cierto en el caso de las obras teatrales de O'Casey y los poemas de Eluard. Muchas veces, el deseo de servir a las necesidades ideológicas del Partido acaba en un malentendido subversor: hay que recordar que Picasso, para honrar la muerte de Stalin, pintó un retrato de un joven confuso y soñador que además llevaba un mostacho victoriano.

Por último, hay una cuestión mucho más difícil acerca de las relaciones entre el arte y el totalitarismo como tal. La historia nos enseña que la autocracia, se trate de la Roma de Augusto, de la Florencia renacentista o de la corte de Luis XIV, puede engendrar un arte y una literatura admirables. Tiranos y poetas se han llevado bien muchas veces (incluso en Stalin había rasgos chocantes de esta relación, y eso lo testifica el trato que dio a Bulgakov y Pasternak). Pero, ¿hasta qué punto puede llegar el absolutismo sin que el arte tenga que sumirse en el servilismo o en el silencio? ¿En qué momento se cruza la línea que separa al artista, en tanto que portador de los ideales de su sociedad, del artista en tanto que hacedor de mera propaganda? ¿Tal vez allí donde surgen las diferencias entre la oda a Cromwell, de Andrew Marvell, y las rapsodias a Stalin y Ulbricht, de Becher? Si el libro de Rühle no nos da una respuesta, al menos ilumina con claridad la naturaleza del problema. Pero ése es un tema fascinante y urgente que queda por tratar.

Trotski
y la imaginación trágica

La biografía de Trotski escrita por Isaac Deutscher, tan grande en extensión como en imaginación y aparato intelectual, hace que uno vuelva a preguntarse: ¿por qué cayó Trotski? ¿Qué condujo a la catástrofe al virtuoso táctico de la Revolución bolchevique, hombre que igualaba, y en algunos momentos superaba, a Lenin en previsiones y brillantez de medios?

Las causas son complejas y las raíces de éstas se encuentran en el tiempo de la victoria. En diciembre de 1919, Trotski estaba en el pináculo de sus triunfos políticos y militares. A lo largo de una circunferencia de unos ocho mil kilómetros, los ejércitos blancos habían sido desarticulados y puestos en fuga. Yudenich y sus carros blindados británicos fueron detenidos a las puertas de Petrogrado. En el frente austral, los guardias blancos estaban retirándose en desorden de Kiev y Poltava. En Siberia, el mito del almirante Kolchak de una Rusia antisoviética tocaba macabramente a su fin. En el Séptimo Congreso de los Soviets, Trotski, de nuevo izada la bandera roja, parecía personificar aquella inventiva, osadía e impasibilidad de las esperanzas que habían hecho posible la victoria. Para el mundo, su nombre era leyenda.

Sin embargo, apenas cuatro años más tarde dejaba el Comisariado de la Guerra y el 16 de enero de 1928 era un hombre camino del exilio en Asia central y despojado de todo poder. ¿Cómo pudo, moviéndose felina y tenazmente por entre las sombras de la burocracia del Partido, aislar y derrocar Stalin al más grande de sus rivales potenciales?

Los perfiles de la tragedia clásica están al alcance de la mano. Trotski se tambaleó en el momento mismo del triunfo. Aquel que había argumentado y peleado por la democracia proletaria en sentido pleno, por el derecho de obreros y campesinos a expresar y organizar sus concepciones en un proceso de debate revolucionario permanente,

adoptó en aquel momento la teoría y la práctica del dominio absoluto del Partido. El Partido, conformado únicamente por la auténtica perspicacia histórica y avalado por la victoria, era el que debía alzarse en calidad de voz y ejecutor de la sociedad. Agudo sabedor del caos social y económico alcanzado por la Revolución y la guerra civil –ninguna mente individual podría hacerse una idea del conjunto de la ruina– e inspirado por su propio triunfo en la formación y dirección del ejército rojo, Trotski propuso en diciembre de 1919 que los mecanismos de la movilización militar se adaptaran a la movilización del trabajo civil (una idea que Saint-Just había estudiado durante la Revolución francesa). Durante lo que Lenin llamó la «fiebre» y la «enfermedad mortal» del Partido en el invierno de 1920-1921, Trotski dirigió la facción que deseaba que los sindicatos fueran privados de su autonomía y absorbidos por la maquinaria del estado. Se alzó contra los que «habían hecho un fetiche de los principios democráticos» y pidió, con elocuencia cáustica, que «el Partido se sintiera obligado a mantener su dictadura, sin parar mientes en las agitaciones temporales y humores espontáneos de las masas, ni en las vacilaciones ocasionales de la clase trabajadora».

Precisamente Trotski recibió las honras militares tras la represión del alzamiento del Kronstadt, ese primer capítulo del largo y ácido duelo entre la Revolución soviética y su pasado anárquico o radical; y él fue quien saludó como victoria necesaria la masacre de los marineros que se había ganado durante la rebelión de 1917 y a quienes había dirigido durante la guerra civil. La ironía de su nueva situación era profunda y suicida. Tras proclamar que el Partido debía sustituir la voluntad misma de la sociedad –que debía encarnar esa sociedad como un instrumento monista–, Trotski previó que el Comite Central llegaría a sustituir al Partido entero y que, final e inevitablemente, un dictador único acabaría por unir en su propia persona las funciones y procesos decisorios del Comité Central. Sin embargo, precisamente como un personaje de tragedia clásica, Trotski no hizo nada por contener o suprimir los peligros que había previsto. La clarividencia y la política son cosas separadas, como si la maldición, vista en calidad de proceso histórico, poseyera una terrible fascinación. Se tambaleó y este tambaleo fue majestuoso. Uno recuerda a Etéocles cuando marcha con toda conciencia hacia las puertas de la muerte en *Los siete contra Tebas*, sin hacer caso de la súplica del coro en pro de la huida o la libertad de acción:

> De los dioses ahora ya estoy abandonado.
> Sólo el favor que nace de mi muerte es apreciado.
> ¿Por qué halagar entonces un destino de muerte?

El interregno de la crisis de 1923-1924 definió el aislamiento de Trotski. Aquí es indispensable el estudio de E. H. Carr sobre la historia interna de la Rusia soviética y del Partido. El brete de la economía soviética y las conflictivas necesidades de la industria y la agricultura provocaron acerbas divisiones. Pero justamente a causa de su temprana actitud negativa hacia las agrupaciones obreras, Trotski no pudo convertirse en dirigente natural de una «oposición industrial» (tal como iba a surgir muchas décadas después contra la ineficacia y rudimentarios salvajismos del régimen estalinista). Nuevamente tuvo que jugar una baza solitaria e impaciente. Esto quedó muy claro durante las disensiones en Moscú con respecto al curso apropiado que debía seguir el Partido Comunista Alemán. Como dice Carr: para Trotski, «los destinos de las Revoluciones rusa y alemana estaban irrevocablemente engarzados: para él era una creencia emocional antes que racional». En agosto de 1923, Trotski creía que la hora estaba a punto de sonar, que la revolución proletaria era inminente en la patria de Marx. El fracaso del Partido Comunista Alemán en octubre, seguido de cerca por el golpe de Hitler en Múnich días más tarde, debilitó los recursos emocionales y tácticos de Trotski. Ya Stalin, cuya aparente indiferencia por la cuestión alemana estaba compuesta de ignorancia y astucia instintiva, comenzaba a surgir como elemento dominante del triunvirato Kamenev-Zinoviev-Stalin.

Sin embargo, no hay duda de que la enfermedad y muerte de Lenin dejó a Trotski en desequilibrio y en curiosa vulnerabilidad. La relación entre estas dos figuras fundamentales de la Revolución rusa fue intrincada y vital, tanto que sólo un gran novelista habría podido concebirla. Había comenzado en polémica. En 1904, Trotski, que aún no había roto con los mencheviques, dijo de Lenin que era un hombre «repulsivo» y «disoluto», como un Robespierre ruso que trazaba una línea de sangre entre su Partido y el mundo (¿había empezado Trotski a interpretar ya su papel de Danton?). Volvieron a oponerse con respecto a la formación del programa de Zimmerwald en 1915, y en 1917 Trotski no respondió inmediatamente cuando Lenin pidió a él y a sus amigos que se unieran a los bolcheviques. La alianza de ambos fue sólo forjada por las necesidades y triunfos de octubre. Deutscher habla de la «discrepancia de temperamento y costumbres» de estos dos gigantes; uno se imagina entonces la roca y la lava.

Pero durante seis cortos años de unión –años que alteraron el perfil del siglo y de buena parte de la tierra– se tuvieron un profundo respeto mutuo. Lenin, advierte Deutscher, «no hizo ni la menor alusión a las controversias pasadas, salvo para decir en privado que Trotski, en algunos aspectos, había sido justo, y para advertir al Partido, en su testamento, que no se utilizara el pasado antibolchevique de Trotski en su contra». En ese famoso documento, Lenin, mientras calificaba el genio de Trotski de de-

masiado inabarcable por autoconfiado, afirmaba que Trotski era, «con seguridad, el hombre más capacitado del actual Comité Central».

Trotski reconocía la primacía y siniestra perspicacia política de Lenin. No renunciaba a su propia independencia, pero se sentía muy arrepentido de sus pasados ataques a la integridad y cualidad dirigente de Lenin. Mientras Lenin tuvo las riendas esenciales del poder, Trotski actuó con brío y sobresaliente espontaneidad de recursos tácticos. Era como si Lenin fuera el firme pivote sobre el que podía ejercer, sin miedo al desastre político, la libertad e irreverencia de su temple. Mientras Lenin estuvo allí para atender y juzgar las cosas, Trotski se sintió inmune frente a la acción cancerígena de las intrigas del Partido y las represalias de la vieja guardia. Su propio aislamiento de los cuadros del Partido era una nadería cuando jugó amparado en la baza potencial de una *entente* Lenin-Trotski.

Con la muerte de Lenin, el olfato político de Trotski, su campante demonio de sarcasmo y artimañas pareció abandonarle. De poco sirve preguntarse si su negativa a hacerse con el prestigio personal de Lenin durante el naciente forcejeo con Stalin, si su negativa a servirse del testamento de Lenin, con las advertencias que contenía acerca de los abusos de Stalin, del poder burocrático, no señalaban un profundo sentimiento de culpa. Como si Trotski nunca se hubiera perdonado a sí mismo los ataques iniciales contra Lenin, como si, quizá a un nivel inconsciente, no se sintiera justificado a usar su colaboración con Lenin para combatir a aquellos viejos bolcheviques que lo consideraban un oportunista y un recién llegado. Fatalmente –aunque Stalin pudo haber arreglado las circunstancias–, Trotski no estuvo en Moscú durante el funeral de Lenin. En esta precisa ocasión Stalin pulsó la nueva y ominosa cuerda del culto a la personalidad, del bizantino homenaje al dirigente.

Deutscher resume la situación de esta manera:

> Lenta pero inexorablemente, las circunstancias que llevarían a la caída de Trotski se desplegaron y acumularon. Perdió la oportunidad de confundir a los triunviros y desacreditar a Stalin. Descuidó a sus aliados. No supo hacer de intérprete de Lenin con la resolución que Lenin habría esperado de él. No supo apoyar delante de todo el Partido a los georgianos y los ucranianos por quienes se había levantado en el Politburó. Calló cuando surgió de la base el grito en favor de la democracia dentro del Partido. Expuso las ideas económicas del portento histórico del que habían escapado sus auditores pero que sus adversarios pudieron retrucar con facilidad para decir a trabajadores, campesinos y burócratas mismos que Trotski no era ningún beneficiario suyo y que todo grupo y clase social debía temblar ante el mero pensamiento de que pudiera ser el sucesor de Lenin.

¿Qué había detrás de estas dilaciones, detrás de las negativas a apelar al Partido en pleno, al ejército que había formado él, al movimien-

to internacional comunista ante cuyos ojos su gloria no había disminuido? ¿Era Trotski, como sugirió Stalin, demasiado orgulloso para luchar? Probablemente las causas sean más profundas. El marxismo puede provocar una disociación de la identidad personal muy parecida a la experimentada por el protagonista de una tragedia. Al confiar su imaginación, su eje de la realidad, al proceso histórico, el revolucionario marxista está adiestrado para aceptar una categoría y validez considerativas privadas en continua disminución. La autoridad lógica y emocional del hecho histórico, aun donde incluye la destrucción y la humillación de la propia persona, sobrepasa las exigencias, la intensidad del yo. El destino es aceptado, casi es permitido, como si formara parte de esa verdad histórica y ese movimiento hacia adelante en que la existencia individual echa el ancla de su sentido. Es la fibra tocada por aquellos altivos personajes que esperan la muerte en *Deirdre*, de Yeats:

They knew that there was nothing that could save them,
And so played chess as they had any night
For years and waited for the stroke of sword.
I never heard a death so out of reach
Of common hearts, a high and comely end.
What need have I, that gave up all for love,
To die like an old king out of a fable,
Fighting and passionate? What need is there
For all that ostentation at my setting?
I have loved truly and betrayed no man.
I need no lightning at the end, no beating
In a vain fury at the cage's door.

[No ignoraban que nada podía ya salvarlos
y al ajedrez jugaron, como todas las noches
lo venían haciendo durante muchos años
y jugando esperaron el tajo de la espada.
Nunca oí de otra muerte tan fuera del alcance
de las almas vulgares; de un fin tan noble y bello.
A mí, que lo di todo por el amor, ¿qué falta
me hace el morir cual mueren los reyes de las fábulas
luchando y furibundos? ¿Es quizás indispensable
en la hora de mi ocaso, tan desmedido alarde?
En mi amor fui sincero y a nadie he traicionado.
No me hacen falta rayos para el final, ni quiero
golpear con furia inútil la puerta de mi jaula.]*

* Trad. tomada de Yeats, *Obras escogidas*, Madrid, 1962, pág. 309, versión de Amando Lázaro Ros. *(N. del T.)*

Evidentemente, Trotski estaba cazado en una trampa de enfermedades físicas y agotamiento nervioso. Esto lo alejó de Moscú en los momentos cruciales y lo aisló de aquella exacción diaria de intriga organizada y maniobra de facciones en que tanto destacaba Stalin. La victoria había dejado a Trotski extrañamente cansado, extrañamente flojo. Cuando su ánimo recuperó todo el brío de la resolución, cuando se dio cuenta de que sólo «luchando y participando» podía vivir, de que eran necesarios «rayos para el final», ya era demasiado tarde.

Éste es el tema de *El profeta desterrado*, quizá el mejor volumen de la biografía de Deutscher. Los sucesos tienen la forma de un tema de Níobe. En la crónica de la sinuosa crueldad de Stalin poco hay que supere el momento del exterminio de los hijos y nietos de Trotski. Privada de nacionalidad soviética, la hija de Trotski, Zina, no pudo reunirse con su marido o sus hijos. Su cerebro agotado se resquebrajó bajo la tensión y se suicidó en Berlín, donde los nazis, semanas después, le habrían echado el guante. León (o Lyova), el hijo mayor de Trotski, fue el incansable compañero de exilio, el correo, el publicista, el abogado del padre. Aunque Trotski le exigía un esfuerzo fantástico bajo circunstancias cada vez más desesperanzadas, aunque a menudo lo trataba con impaciencia, la valentía y la fidelidad de Lyova se mantuvieron siempre firmes. Él sostuvo con ímpetu lo que quedaba del movimiento trotskista en Europa occidental. Gracias a él, el agitado sueño de una Cuarta Internacional conservó algo de sustancia. Pero la GPU lo acechaba incesantemente. Murió en París, en febrero de 1938, a los treinta y dos años de edad, enfermo del corazón, falto de sueño y alimentos. Deutscher saca la conclusión de que «muchas de las pruebas circunstanciales» indican un asesinato.

El hijo menor de Trotski, Sergei, quiso permanecer completamente libre de la contagiosa gloria de convicciones y fortunas políticas del padre. En vano. A pesar de la apelación de Trotski a la opinión mundial, Sergei fue deportado a un campo de concentración siberiano y allí fue torturado con la esperanza de que denunciara a su padre. Probablemente murió en algún momento de 1938, aunque algunos dicen que se le vio con vida más tarde. Tras haber sufrido el destino de sus hijos, sabiendo que había sido la causa principal y que nada había podido hacer por impedirlo, Trotski pasó de la cordura a la condena. Escribió de Lyova: «Su madre, que es lo más íntimo que tenía en el mundo, y yo, mientras vivimos estas horas terribles, recordamos su rostro rasgo por rasgo; no queremos creer que ha dejado de existir y lloramos porque es imposible no creerlo... Ni tu madre ni yo lo pensamos jamás, jamás esperamos que el destino nos hubiera impuesto esta carga... que llegaría el día en que tendríamos que escribir tu obituario... Pero no hemos sido capaces de salvarte...». Como Ovi-

dio dice de Níobe: *dumque rogat, pro que rogat, occidit* («mientras rogaba, aquellos por quienes rogaba morían»).

Pero a quien quería eliminar Stalin, naturalmente, era al mismo Trotski. La larga persecución lo condujo de Turquía a Francia, de Francia a Noruega, de Noruega a México. No sólo aterran los cazadores sino también aquellos que le negaron asilo o se lo ofrecieron con condiciones tan infames que Trotski tenía que marcharse a otros lugares. Al contrario de Herzen, Ogarev o Marx, a Trotski no se le permitió erguir su santuario en Inglaterra. Deutscher sugiere que Trotski y Churchill tenían un parecido significativo: maestros de retórica, historiadores, aprendices de genios de la guerra. Pero Churchill no fue generoso con Trotski. Le regocijaba ver al «ogro de Europa» convertido en un «rebujo de andrajos» instalándose con desconsuelo en las playas del mar Negro o perseguido de un lugar a otro. Naturalmente, habían sido las levas de Trotski las que habían desbaratado las esperanzas de Churchill de una intervención aliada y contrarrevolucionaria.

El final es espeluznante:

> La cabeza abierta, ensangrentado el rostro, Trotski dio un salto, arrojó al asesino cuantos objetos encontró al alcance: libros, tinteros, hasta el dictáfono, y finalmente se echó sobre él. Todo ocurrió en tres o cuatro minutos... el último combate de Trotski. Luchó como un tigre. Forcejeó con el asesino, le mordió la mano y pugnó por arrancarle el picahielo.

Este formidable renacer de la voluntad después de la derrota moscovita fue lo que permitió a Trotski llevar a cabo, durante once años de lucha y exilio, gran parte de lo que sobrevivirá de su legado. La presencia de Trotski durante esos años y el rapto enérgico de vida tan singular toman la forma de esa universalidad particularizada que es la leyenda. Sus escritos son de una fascinación absorbente para el estudioso de la literatura (libros, tinteros, dictáfono son arsenal de escritor).

En la isla de Prinkipo, en el mar de Mármara, escribió su autobiografía, *Mi vida*, y su *Historia de la Revolución rusa*. Ambos libros son soberbios y han pasado con bien la prueba del tiempo. La autobiografía fue escrita en prisión, en el tenso hechizo que se respira entre el inmenso pasado histórico y lo incierto del futuro. En ella, Trotski procede a cierto despego peculiar, pues ve gran parte de su vida como si fuera ya parte de la historia. Tenía el ojo para el detalle que tienen el escritor y el táctico por naturaleza. En el verano de 1902, Trotski escapó del exilio siberiano «junto con E. G., traductora de Marx»:

> El cochero nos llevaba al moda siberiano, haciendo como mucho veinte verstas en una hora. Contaba yo todos los baches con mi espalda, para hacer compañía a los quejidos de mi compañera. Los caballos se cambiaron

dos veces durante el viaje. Antes de que alcanzáramos el ferrocarril, mi compañera y yo tomamos caminos separados, para que ninguno pagara los errores y riesgos del otro. Llegué al tren sin ningún problema. Mis amigos de Irkutsk me proporcionaron una valija de viaje con camisas almidonadas, corbatas y otros atributos de la civilización. En las manos tenía un ejemplar de la *Ilíada* traducida por Gnyeditch en hexámetros rusos; en el bolsillo, un pasaporte expedido para un hombre llamado Trotski, que elegí al azar, sin imaginar siquiera que habría de ser mi nombre para toda mi vida. Durante el viaje, todo el vagón atestado de pasajeros bebió té y comió buñuelos siberianos baratos. Yo leía los hexámetros y soñaba con la vida exterior. Las ensoñaciones no tenían nada del encanto romántico; se disolvían en cualquier cosa que no fuera aquel té interminable.

La *Historia de la Revolución rusa* es una gran obra de arte, «única en la literatura mundial», dice Deutscher, «en tanto que informe de una revolución dado por uno de sus actores principales». El libro tiene esa dimensión de hazaña tremenda llevada a cabo también por Carlyle; convierte las masas humanas en movimiento –la suma excede enorme y amenazadoramente la visión de las partes individuales– como pocas historias llegan a hacerlo. Al mismo tiempo, la *Historia* abunda en retratos individuales (Kerenski, Lieber, Chernov, Tseretelli) tan percibidores y ácidos como los de Saint-Simon. Las viñetas son inolvidables por su propósito censor áspero y burlón:

Como escritor, Miliukov es pesado, prolijo y aburrido. Tiene las mismas cualidades que un predicador. Los adornos son para él contra natura. Esto habría podido ser una ventaja si sus roñosos programas políticos no hubieran necesitado tan a las claras un embozo, o si hubieran tenido, por lo menos, un embozo objetivo a la manera de la gran tradición. Pero ni siquiera había pequeña tradición. La política oficial francesa –la quintaesencia de la perfidia y el egotismo de la burguesía– tiene dos aliados supremos: la tradición y la retórica. La una promueve a la otra y ambas se rodean del caparazón defensivo de cualquier politicastro burgués, incluso de prosaico funcionario de los grandes propietarios como Poincaré. No es culpa de Miliukov si no ha tenido antepasados ilustres y ahora se ve obligado a dirigir una política de agotismo burgués por todas las fronteras de Europa y Asia.

Ante todo, la *Historia* quiere situar el tumultuoso y gráfico drama de los incidentes en el armazón de un análisis marxista. «Las escenas, los retratos y diálogos, sensibles en su realidad, están iluminados interiormente por su concepción del proceso histórico.» El dominio teórico está llevado a cabo, sin embargo, de manera imperfecta. Los sucesos estuvieron demasiado cerca del pellejo del historiador y gran parte de su propio fracaso y del encumbramiento de Stalin está fuera de todo marco marxista natural. No obstante, la *Historia* se desliza

bajo el reflujo de argumentos cabales y con un propósito constante de análisis ideológico y sociológico. Aunque recuerdan los libros históricos de Churchill por su *grandeur* escénica y capacidad de involucrarse a sí mismo, las obras de Trotski son más adultas, más resistentes a la tentación de la elocuencia.

No menos impresionante fue el Trotski profeta e intérprete de la catástrofe de la década de los años treinta. Mucho antes que Churchill advirtió a la imaginación civilizada la presencia de la realidad de Hitler, y vio más profundamente que Churchill las fuentes y mecanismos del movimiento nazi. Puesto que el destino de la clase obrera le había parecido tan inseparable del albur de la revolución rusa, Trotski fue de los primeros en intuir las consecuencias de la toma del poder de Hitler y de la negativa del proletariado de Alemania y Europa occidental a detener la embestida del totalitarismo *petit-bourgeois*. Trotski veía el nacionalsocialismo como «el partido del desespero contrarrevolucionario», como movimiento e ideología del «pequeñoburgués que golpea a ciegas». Mussolini y Hitler encarnaban la contrarrevolución desde abajo, «expresaban el apremio de la clase media baja por imponerse al resto de la sociedad». El fracaso nacional de 1918 penetró arbitraria e incompletamente y junto con el hundimiento de 1929 –que, como ha observado Canetti, debilitó el conjunto de la coherencia social haciendo que la sensatez se convirtiera en efímera y ridícula– abrió la puerta de la trampa. Las patológicas energías de la inferioridad y la venganza penetraron en el vacío dejado por el derrumbe del orgullo nacional y el autorrespeto económico normal. Con siniestra clarividencia Trotski reconoció, incluso antes de 1933, que había un rasgo de Hitler en todo frustrado *Kleinbürger*. Deutscher resume así lo que califica de principal hazaña política de Trotski en el exilio:

> Como nadie y antes que nadie, se dio cuenta del delirio destructivo con que el nacionalsocialismo iba a arrasar el mundo... Lo que acentúa la demencia política de la época es la despreocupación por el futuro y la venenosa hostilidad del hombre responsable del destino del comunismo y el socialismo alemanes con que se reaccionó ante la alarma dada por Trotski... Un relato histórico apenas puede dar cuenta del infierno de calumnias y escarnios en que estaba sumido... Tuvo que contemplar la capitulación de la Tercera Internacional ante Hitler como un padre contempla el suicidio del hijo pródigo pero imbécil con miedo, con vergüenza, con rabia.

Nuevamente tenemos aquí lo arquetípico de todo teatro trágico: anticipación divorciada de acción efectiva. Yugada junto al desvalimiento político, la lucidez de Trotski era una maldición. También fue impotente en un lugar sangriento profetizando a aquellos que no le creían o que habrían de creerle demasiado tarde:

> Otra vez el terrible sufrimiento de la adivinación
> me vuelve en todas direcciones, turbándome con sus preludios. [...]
> ¿Por qué llevar este ornamento, irrisión para mí,
> el cetro y las guirnaldas fatídicas en torno del cuello?
> Te destruiré antes de mi hora. ¡Fuera, perdéos!
> Os pago así arrojándoos al suelo.
> Haced crecer otro infortunio en lugar mío.
> Helo aquí, Apolo, desnudándome
> del vestido de profetisa, mirándome burlada
> incluso en estos ornamentos, junto con mis amigos,
> por los que son mis enemigos, y no con dudas ni en vano.
> Que me llamaran, como a una vagabunda, mendiga,
> miserable, hambrienta, lo soportaba.
> ¡Pero ahora el profeta, de quien me hizo profetisa,
> me ha traído hasta este trance de muerte!

Como Casandra, Trotski no vio sólo su propio peligro (el hacha y el cráneo tembloroso aguardaban a ambos detrás de la puerta ensangrentada), sino también el incontenible desarrollo de sucesos en la polis. Supo, en un momento de perspicacia inefectiva, que la negativa del Partido Comunista Alemán a construir un frente antinazi común con las izquierdas iba a causar no sólo su destrucción sino también la de toda Alemania. Sin embargo, esa negativa era la expresión directa de la voluntad y la política de Stalin. Al insistir en que los socialistas eran el enemigo mortal y auténtico, que de Hitler había que ocuparse después y que se podía hacer causa común con el nazismo en la táctica de lucha contra socialistas y «plutócratas», Stalin aseguró la aniquilación del comunismo alemán e hizo mucho por facilitar el triunfo del nazismo.

Trotski protestó en vano contra estas cínicas estupideces y escribió acerca del cambio del curso de los vientos: «Es una infamia prometer que los trabajadores barrerán a Hitler una vez haya subido éste al poder. Esto es preparar el terreno de la dominación de Hitler... Los necios que afirman que no ven diferencia entre Brüning e Hitler están diciendo realmente que no hay diferencia entre que existan nuestras organizaciones o que sean destruidas. Por debajo de esta verborrea pseudorradical se esconde la más sórdida pasividad». Los estalinistas se limitaron a acusar a Trotski de saboteador histérico («mendiga, miserable hambrienta») y siguieron cavando la fosa de la democracia alemana. Poco antes de que Hitler fuera canciller, Thaelmann, el dirigente de los comunistas alemanes, tildó las advertencias de Trotski de «teoría de un fascista en quiebra, altamente contrarrevolucionario» («burlada / incluso en estos ornamentos, junto con mis amigos, / por los que son mis enemigos, y no con dudas ni en vano»).

Sólo medio año más tarde, detrás del alambrado de espinas del campo de concentración nuevamente instalado, se encontraban los comunistas alemanes para recordar la voz del profeta de quien se habían burlado.

Sin embargo, cuando uno piensa en la estupidez aparente del comportamiento estalinista, surge una sospecha. ¿Veía Stalin tanto como Trotski, aunque con una perspectiva cínica e inhumana? ¿Pudo haber preparado la destrucción para ver al KPD demolido y a Hitler triunfante en una instintiva anticipación de una crisis que arruinaría por completo a Alemania y daría a la Unión Soviética el dominio de la Europa oriental y balcánica? ¿O se trataba de que temía la supervivencia y posible competencia de una versión rival del comunismo en la patria privilegiada de la Europa industrial (como muestra el importante estudio que hace Peter Nettl de Rosa Luxemburg, tales ambigüedades de estrategia complicaron las relaciones entre el marxismo alemán y el ruso desde el principio)?

No hay forma de saberlo. Pero una cosa está clara. Cuando Trotski lanzó su advertencia en 1932 –«Sois cientos de miles, sois millones... Si el fascismo sube al poder se lanzará sobre vuestros cráneos y espinazos como un tanque aterrador... Sólo la unidad combativa con los obreros socialdemócratas puede daros la victoria»–, la razón y lo que quedaba de decencia política en el mundo estaban de su parte. Pero éstas estaban tan solas como habrían estado en el patio de la casa de Atreo.

Una biografía tan minuciosa, que trata de una vida cuya resonancia se intensifica y multiplica con el eco de la historia, mantiene una relación tan compleja con el tiempo como pueda tenerla una obra de arte. Cuando Deutscher comenzó el primer volumen, en 1949, el septuagésimo cumpleaños de Stalin se estaba celebrando en Moscú con abyección y pompa orientales. Cuando se publicó *El profeta desterrado* en 1963, el cadáver de Stalin ya no estaba en el mausoleo de Lenin y muchos había que creían que el hueco dejado iba a ser ocupado por el de Trotski. Parecía como si el proceso de revisión antiestalinista, iniciado en el XX Congreso del Partido, tuviera que conducir, necesariamente, a la rehabilitación de Trotski en la historia bolchevique y en la mitología del comunismo. Hoy en día –1966–, esa posibilidad parece remota. El XXIII Congreso del Partido ha vuelto a la terminología estalinista de Secretario General y Politburó y se diría que precisamente el legado estalinista y el ajuste del papel de Stalin en una interpretación aceptable de la historia es lo que expone a la sociedad soviética a los peligros más intrincados y urgentes.

Tanto Stalin como Trotski se han movido en la penumbra de la «verdad variable». De todas las diferencias en costumbres intelectuales que separan la cultura occidental y poscartesiana de Rusia y la

sensibilidad oriental, esta negación o reformulación del hecho histórico es quizá la más importante de todas. Un sistema político capaz de obliterar por decreto el nombre de su ciudad más heroica (Stalingrado cambiado en Volgogrado) no retrocederá ante ninguna mendacidad de su propio pasado. El totalitarismo soviético es el más extremo, no en las afirmaciones que hace del futuro utópico, sino en la violencia que es capaz de cometer con el pasado, con la integridad vital del recuerdo humano. ¿Cómo se puede comenzar a dialogar si un joven historiador, haciendo de amable cicerone del Palacio de Invierno, nos afirma, como si se tratara de un hecho «comprobado por la investigación soviética», que Trotski salió de Petrogrado en el momento de la Revolución de Octubre, «en connivencia con los alemanes»?

No se puede comenzar con nuevas mentiras. Las vilezas de Stalin, los conatos de minimizar o distorsionar su papel en la guerra, pueden requebrar el sentido que tiene uno de la justa retribución; pero la verdad vuelve a ser enterrada. Lukács, el vigía de la conciencia marxista (y característicamente un occidental), fue uno de los primeros en reconocer este aspecto de la desestalinización. Reemplazar un mito con otro es no ganar nada, es dejar el pasado al servicio de las tácticas del presente. La leyenda de un Trotski liberal y prooccidental, bajo cuyo régimen la Unión Soviética habría seguido líneas consultivas, leyenda de una gran revolución alterada por el siniestro accidente de la presencia de Stalin, no perdurará. No sólo no repara en las realidades de la doctrina bolchevique y la situación rusa, sino que tampoco repara en el propio carácter de Trotski y en la línea totalitaria que éste adoptó en 1920-1921. Sean cuales fueren sus estalinistas y fervientes esperanzas en una evolución «gradual» de la sociedad soviética, Deutscher da un mentís a ese mito.

Quizá sea esto lo mejor del libro de Deutscher. Hace un balance de justicia imaginativo entre Stalin y Trotski, mostrando que su conflicto viene a ser, como el paradigma hegeliano de la tragedia, el de un complicado e irónico reparto de méritos. Deutscher, que estuvo comprometido con los sueños de la Cuarta Internacional y cuya propensión espiritual recala en el trotskismo (como tantos grandes biógrafos respecto de sus biografiados, ha venido a parecerse notablemente a Trotski), hace plena justicia, sin embargo, a la cruel magnitud de la obra de Stalin. Parecidamente al mismo Trotski, que luchó por una estimación objetiva de la política de Stalin incluso en los peores momentos de sus sufrimientos personales, Deutscher no nos permite olvidar aquello en que Stalin fue justo. Este esfuerzo por el enfoque técnico es la esencia del adiestramiento y la integridad marxistas.

En la década del veinte, la concepción trotskista de la revolución permanente y la insurrección proletaria en la Europa occidental no

fue corroborada por los hechos. La teoría de Stalin del socialismo en un solo país resultó del todo práctica. Aunque los métodos utilizados por él para derribar la independencia de los *kulaks* fueron aterradores y dejaron una sociedad estremecida hasta el tuétano, el instinto de Stalin tenía, según el mismo reconocimiento de Trotski, muy buen tino. En aquel momento de la historia soviética, la colectivización a gran escala o el establecimiento de una intendencia económica central de la agricultura eran necesidades rigurosas. Sin duda, un régimen trotskista habría sido diferente del de Stalin y habría tenido mucho candor emocional y retórico. Pero no habría sido menos autoritario y, cuando hubiese sido necesario, no menos despiadado. Como observa Deutscher: la acusación «que Trotski pudo haber lanzado a Stalin era que éste había instituido un reino de terror como el de Robespierre y que había eclipsado monstruosamente al mismo Robespierre. Sin embargo, el pasado de Trotski y la tradición bolchevique no le autorizaban a decir esto». Es como si la temprana biografía que Deutscher hizo de Stalin hubiera sido un ejercicio de purga para hacer posible el equilibrio emocional e intelectual del retrato que ofrece de Trotski.

Al optar por la industrialización y el auge tecnológico interno de la Unión Soviética, al preocuparse por abrir objetivos de interés internacional en beneficio de tratos empíricos con el capitalismo, Kruschev y su sucesores están desarrollando líneas estalinistas. En el caso chino sí están presentes fuertes elementos del trotskismo. Cuando los chinos afirman que el proceso de la revolución comunista no puede estar limitado a un sólo país o bloque de poder, cuando aseguran que la prevalencia del hambre, la tensión racial y la explotación económica en todo el mundo subdesarrollado es una amenaza y una oportunidad inmediata para la acción militante, cuando afirman la superioridad del ejército popular sobre cualquier aparato militar sofisticado, parece que hablan con la gran voz sombría de Trotski. Es un lenguaje que no sirve ni para Moscú ni para el Occidente.

El axioma de la revolución internacionalmente necesaria señala uno de los aspectos del genio y fracaso de Trotski que Deutscher, parcialmente sobre predios de la metodología marxista, ha desarrollado. Es cierto que Trotski sólo estuvo implicado en las cuestiones judías en 1903 –durante las polémicas del *Bund* en el congreso de Bruselas–, pero la cualidad judaica de su concepción y su sensibilidad son difíciles de negar. Como Marx, fue judío en su tendencia instintiva hacia el internacionalismo, en su indiferencia estratégica y personal por las barreras y antagonismos nacionales. En el odio que sentía Stalin por Trotski, en su deseo de aislar a Lev Davidovich Bronstein y hacer de él un extraño a los *cadres* del Partido, no corría sólo el odio sombrío

y perenne del antisemitismo ruso (tan pronunciado en Stalin el georgiano y en Kruschev el ucraniano), sino también la inseguridad, ese miedo zahareño que el patriotero, el hombre apegado al terruño, siente en presencia del cosmopolita, del que se encuentra cómodo en todo el mundo. Precisamente, el momento en que la Revolución bolchevique abandonó sus esperanzas internacionales para convertirse en asunto de la circunstancia rusa fue también el momento que señaló el comienzo de la ruina de Trotski.

Si se olvida la condición judía de Trotski será difícil penetrar en el enfoque correcto de su apasionado interés por la supervivencia a través de la palabra y su creencia en el libro escrito como arma y grito del observador, así como en esa fantástica integridad que inspiró uno de los más agitados y extravagantes episodios de su vida. Bajo la presidencia del filósofo norteamericano John Dewey, una comisión investigadora visitó a Trotski en casa de éste en abril de 1937. Ésta analizó las acusaciones de traición y sabotaje lanzadas contra Trotski en el curso de los procesos de Moscú. Durante trece largas sesiones Trotski fue preguntado y vuelto a preguntar acerca de sus recuerdos, creencias y responsabilidades políticas. Él discutió y se defendió con el mismo vuelo soberbio, con las mismas virtudes de pasión y desdén con que lo habría hecho en cualquier tribunal moscovita del momento. «Estaba donde estaba como la verdad misma, sobrio y austero, sin armaduras ni caparazones y sin embargo magnífico e invencible.» Aunque esto no alteró en nada su posición material e hizo muy poco por contrarrestar el venenoso alcance de las mentiras estalinistas, Trotski quedó muy contento por el veredicto de absolución. Todo el asunto tuvo el *pathos* abstracto de una parábola talmúdica. Como Marx, Trotski fue uno de los grandes profetas y exiliados judíos del mundo moderno. Y fue, acaso, el primero de su linaje que después de Josué dio muestras de genio militar.

Hay mucho en la vida de Trotski y en la presentación que de ella hace Deutscher que forma pareja con las formas e ironías simbólicas del arte trágico. Hay muchas escenas remachadas en la imaginación: Trotski, durante el primer exilio siberiano, escribiendo ensayos literarios y filosóficos como una sabandija que cayera de las paredes de la choza y fuera a dar en el papel; Trotski arengando a sus guardias en materia de teoría revolucionaria durante su breve estancia en Inglaterra en 1917; Trotski a caballo, sus gafas lanzando destellos, mientras daba órdenes a soldados y milicianos para detener el avance de los blancos sobre Petrogrado. El retrato de una orgía *kulak* en 1930 permanece en la mente: «Mientras bebían y zampaban, los *kulaks* iluminaban los pueblos con las fogatas que hacían de sus propios graneros y establos. La gente se ahogaba entre los restos de comida, los vapo-

res de vodka, el humo de sus posesiones que ardían y la propia desesperación». Hacia el final, hay una evocación de trescientos mil hombres y mujeres que vieron pasar el cadáver mientras resonaban las calles de México con el lamento de todos ellos, el *Gran corrido de León Trotski.**

Las específicas energías de la tragedia son hoy vitales en una biografía de este orden. Aquí es donde encontramos las cualidades de acción representativa, pública, de dimensión heroica, de ironía profética y justicia dividida que caracterizan la forma de la tragedia y que tan notoriamente ausentes están en los valores primariamente introspectivos de la clase media que dominan la ficción. El heroísmo y lo monumental son sospechosos para la imaginación contemporánea, han cobrado contundente vida en el tríptico de Deutscher pero también, con sentido más estoico, en el héroe encadenado pero victorioso en la peliaguda intensidad del ser en la *Vida de Freud* de Ernest Jones. Estos libros (uno se acuerda del *Henry James* de Leon Edel, del *Proust* de George Painter, o del estudio de Michael Foot sobre Bevan) sugieren un renacer de la biografía en la gran escala victoriana. Pero con la diferencia de que los modernos biógrafos trabajan con los medios y las expectativas de la psicología posfreudiana, de la erudición puesta al día y con el hecho de haber tenido tras de sí las modalidades estilísticas y los aciertos de la novela.

El apetito de esplendor, del gesto que implica algo más que vida privada, de la ceremonia y el *pathos*, está todavía entre nosotros aunque a menudo reprimido. La acusación hecha a la tragedia en la *Antígona* de Anouilh es dañina; pertenece a gran parte de nuestro lenguaje presente:

> *Et puis, surtout, c'est reposant, a tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir... et qu'on n'a plus qu'à crier, –pas à gémir, non, pas à se plaindre, –à geuler à pleine voix ce qu'on avait â dire... Et pour rien: pour se le dire à soi, pour l'apprendre soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois.*

> [Y después, sobre todo, es aliviadora, la tragedia, porque se sabe que ya no hay esperanza, sucia esperanza... y que no hay más que gritar –no gemir, no, ni quejarse–, chillar a voz en cuello lo que se tiene que decir... Y todo para nada: para hablarse a uno mismo, para informarse a sí mismo. En el drama se lucha porque se espera una solución. Es innoble, utilitario. Más aun, es gratuito. Es para los reyes.]

* En español en el original. *(N. del T.)*

Sin embargo, el mundo de los reyes y la némesis persiste como posibilidad necesaria para nuestra imaginación, como una necesidad, más profunda y más tenaz de lo que permite la teoría democrática, para la forma decisiva. Las convenciones medievales e isabelinas, su asunción del verdadero espíritu de la tragedia, del firmamento que despliega su manto negro, del día que busca lujuriosamente a la noche, de los «cometas que afectan a los cambios de las épocas y los estados» y relumbran en el cielo cuando el héroe muere, no han perdido su significado. Toda una ciudad camina tras el féretro de Trotski: los grandes mueren de manera distinta que los pequeños.

Literatura y poshistoria

En honor de Georg Lukács

Las utopías afincadas en las revoluciones poseen necesariamente un perfil indistinto e ideal. De la esencia de una situación revolucionaria, el ahora debe asegurar el mañana, y la imaginación, en la tenaza del futuro, debiera concentrarse en cortos trechos.

Hay en el marxismo toda una serie de conjeturas y posibilidades utópicas que son vagas porque se encuentran «del otro lado de la historia». La cuestión de la naturaleza y la dinámica de la vida en una sociedad sin clases, en el verdadero comunismo, ha sido planteada desde el comienzo. Pero las soluciones dadas, en razón de la lógica y la necesidad, han sido siempre superficiales o ceñudamente malhumoradas. El camino que se abre es demasiado difícil, está demasiado acosado por las potencialidades concretas de las crisis y los desalientos. El hombre histórico, sumido en una visión tirante y fragmentaria del conflicto económico y político, sabe que en la conjugación del verbo *ser* hay un futuro perfecto de indicativo. Ese conocimiento, que Ernst Bloch llama el *principio Esperanza*, está en el núcleo de su aspiración. Pero este hombre tiene poco tiempo y las pautas de la imaginación no le exigen que detalle el ideal abierto. Sólo seremos capaces de formular preguntas precisas sobre la condición del hombre liberado y humanizado cuando esa condición se encuentre (si se encuentra) históricamente próxima, cuando el horizonte haya detenido su retroceso, situación tan nueva y tan radical como exigir una reorientación completa de nuestra conciencia.

El marxismo no es la única teoría que tiene vago su objetivo último. Casi todas las grandes religiones y mitologías de la esperanza han obrado de manera parecida. Una de las debilidades del islam puede ser el haber hecho su paraíso demasiado exacto. Hasta la perfección se pone rancia cuando se vuelve familiar a la imaginación. Como ya sabía Dante, la mente sueña encaminándose hacia adelante, hacia una luz tan deslumbrante que borra todos los detalles.

Sin embargo, pueden hacerse ciertas preguntas acerca de la «poshistoria». Toda teoría de la sociedad poshistórica –nuestro sentido de estar «en la historia» está ampliamente determinado por la presión de los conflictos políticos y sociales– tendrá que considerar el problema de las motivaciones humanas en la ciudad justa. ¿Qué reemplazará el mecanismo primordial de la esperanza contrariada? ¿De qué manera se mantendrán e incitarán las energías del movimiento hacia adelante, que tan integrales parecen respecto de la personalidad humana? (o, en términos de la paradoja freudiana, ¿cómo habrá cultura sin malestar?). La perspectiva de una economía del ocio necesario, a escala masiva, comienza a dar a estas preguntas una realidad contumaz.

En esta área de la incertidumbre futura, la circunstancia de la literatura saca a colación un problema específico. En la medida en que la literatura es la esperanza dramatizada, en la medida en que es una crítica de lo actual a la luz de lo posible, ¿habrá necesidad de ella? ¿Está enraizada la literatura en la imperfección del ser histórico? ¿Querrán los hombres dedicar su imaginación a lo ficticio, considerando que lo real satisfará las enteras capacidades de la profundización y la acción?

En el rapsódico final de *Literatura y revolución*, Trotski afirma que el arte seguirá viviendo después del triunfo, que «el poeta de la nueva época repensará de una manera nueva los pensamientos de la humanidad y reexperimentará las experiencias emocionales de ésta». Profetiza que «se derrumbará la barrera entre arte y naturaleza». Éstas son consignas periodísticas, y lo son por necesidad. El objetivo de Trotski era ambiguo: quería demostrar que no existiría nada llamado arte proletario una vez que el comunismo hubiera liberado al proletariado de su conciencia de clase particular y sus cadenas psicológicas. Quería llamar la atención sobre las tareas sociales y didácticas inmediatas y apartar por el momento las ensoñaciones con respecto al futuro utópico.

Ernst Fischer encuentra intolerable la idea de que el arte pueda o *deba* convertirse en obsoleto e innecesario (en la tradición del pensamiento revolucionario, Pisarev se mantiene casi solo con su nihilismo puritano). El arte continuará incluso en la sociedad sin clases porque es el modo primario por el que el hombre se identifica con la naturaleza y sus semejantes. El argumento parece más firme de lo que es. ¿Habrá tal necesidad de identificación –ésta será reconocida como proceso vital– una vez estén resueltos los diversos modos de alienación? Fischer proclama la validez perdurable de Goethe, Stendhal, Pushkin «y por encima de todos Mozart; siempre, siempre Mozart». Pero ¿se producirá el *nuevo* arte o seguirá existiendo, principalmente, como una disciplina especializada en la memoria, como una acumulación de tesoros en un museo de sentimientos?

Éstas son cuestiones difíciles. Lo que quisiera ofrecer aquí no son más que breves notas sobre ciertos elementos del presente que podrían contener algunas huellas de la realidad del futuro.

Nuestro concepto de la forma literaria está relacionado, en diversos aspectos, con lo privado. La práctica de leer un libro para uno mismo, en silencio, es un desarrollo histórico tardío. Implica cierto número de condiciones económicas y sociales: habitación para uno solo (significativa frase de Virginia Woolf) o, por lo menos, un lugar tan espacioso que permita un ámbito de tranquilidad; propiedad privada del libro, con el derecho concomitante de proteger un libro raro del uso de los demás hombres; medios de luz artificial durante las horas de la noche. Lo que está implícito es el estilo de vida de la burguesía en un complejo industrial y altamente urbano de valores y privilegios. Este complejo cristalizó más tarde de lo que a menudo se supone. Era todavía costumbre de la clase media victoriana leer en voz alta, el que un miembro de la familia fuera el «lector» del resto, o que el libro corriera «de boca en boca». Es molestamente necesario hacer hincapié en los inmensos cambios que acarreó el libro impreso, con su código de sentido esencialmente visual, a las antiguas formas de cultura colectiva oral. Marshall McLuhan ha explorado la «revolución de Gutenberg» en la conciencia occidental. Lo que se alcanza a entender menos es que haya mucha literatura –y mucha literatura *moderna*– que no fuera concebida para ser leída en el silencio privado, sino que iba destinada a la recitación, la mímesis de la voz levantada y a la respuesta del oído. Dickens, Hopkins o Kipling son algunos ejemplos de escritores modernos de sensibilidad oral que intentaban adaptar los medios esencialmente orales a los silencios de la imprenta.

El impulso antiguo y natural sobrevive en el proceso de aprender a leer: el niño y el adulto poco ilustrado leen «a media voz», formando palabras con los labios y, a veces, repitiendo el suceso imaginario de la página impresa mediante movimientos simpáticos del cuerpo. El hombre que lee solo en una habitación y con la boca cerrada un volumen que es suyo, es un producto especial de la Ilustración y ocio burgueses de Occidente.

Hay varios indicios de que la cultura de masas contemporánea y los medios electrónicos de información –con su asalto radical a las reservas de silencio disponibles– pueden alterar el carácter de la ilustración, de que vencerán las formas «no privadas». En los lenguajes del *kitsch* y la subcultura de la educación urbana moderna (lo que es verdad hoy para Occidente lo será mañana para el Este y las zonas subdesarrolladas), la autoridad del contenido vital se ha apartado de las pautas sintácticas y lógicas de la palabra escrita. Cada vez más, los significados y las actitudes son transmitidos y hechos memorables mediante

la asociación auditiva –los ripios rimados, los ¡oh! y los ¡ah! de los anuncios publicitarios– y los medios gráficos de los carteles y la televisión. La frase leída retrocede ante la imagen fotográfica y televisual, y los alfabetos ópticos de tebeos y manuales educativos. Cada vez más, el hombre medio pone *rótulos* a los diversos *géneros* de material gráfico. La palabra es vulgar amanuense del impacto sensorio. Esto, como ha señalado Marshall McLuhan, acabará modificando las formas esenciales de la percepción humana. La televisión tridimensional en color, capaz de dar cuenta de sucesos de una a otra parte del globo con dramatismo instantáneo, no sólo liquidará lo que queda de silencio privado, sino que educará la imaginación en beneficio de una pasividad ávida. Nuestros poderes de absorción nerviosa pueden aumentar, nuestra tolerancia con respecto al impacto visual y auditivo puede evolucionar; pero el potencial recreativo que nos hace capaces de construir una imagen coherente de escenario y acción a partir del mero signo de la palabra áfona disminuirá como si fuera un músculo atrofiado. ¿Cómo van a competir las novelas o los poemas que nos exigen esfuerzo y eco precisos con la «totalización» sensoria y la eficacia de los nuevos códigos –con medios técnicos que pueden descendernos con silla y todo al fondo de los mares o ubicarnos en el interior de un cohete en el ímpetu incandescente de su lanzamiento–? Uno se acuerda de las proféticas palabras de Goethe en el prólogo del *Fausto*: ¿cómo puede encontrar la tranquilidad, la viveza de imaginación que requiere la literatura, un espectador recién llegado *vom Lesen der Journale*, de las turbulentas premuras de las novedades?

Pero hay aspectos positivos y liberadores en la crisis de la comprensión privada de la cultura. Incuestionablemente nada es más importante para el entendimiento de las formas futuras de la comunicación artística que el hecho simple e inmenso de que cientos de millones de seres humanos estén ahora, por vez primera, entrando en el mundo de la lectura y la escritura. En comparación con este hecho, las indagaciones de las escuelas o modas literarias, del *nouveau roman* o el teatro del absurdo, nos parecen absurdas. Hay una lógica profunda en la coincidencia histórica entre ascenso de las gentes hasta ahora analfabetas y desarrollo simultáneo de los medios gráficos de información. Para los nuevos alfabetizados, con sus tradiciones primitivas de comunicación oral y pictórica, los modelos de significado y emoción dados por la radio, la televisión y los comics o el cine contienen más inmediatez y significado que el libro silencioso. El lector occidental de clase media que lee libros sin estampas –la verdadera condecoración del adulto ilustrado– está muy alejado de las necesidades, talento y legado cultural de la nueva audiencia (*audire* = oír) asiática y

africana. Está tan alejado como la revista y el libro de bolsillo de los folios encuadernados en piel del estudioso medieval.

Lo que puede dar lugar a situaciones de conciencia colectiva, de aprehensiones y respuestas comunes más genuinas que cualesquiera otras conocidas desde el arte preilustrado y la supervivencia de ciertos elementos del arte en la *polis* griega. Esto significaría que formas artísticas dominantes quedarían «abiertas» a intervenciones reprensivas o sustanciadoras por parte del público, que el auditor y el espectador podrían, a veces, ser agentes en el proceso de creación formal (una posibilidad explorada por Brecht en sus piezas didácticas). También significaría que las obras de arte no tendrían una forma única y estanca, que no serían llevadas a cabo de la misma manera en la ejecución siguiente. La noción de obra original invariable y precintada –la repetición fidedigna de una pieza de música, teatro o danza a lo largo de mucho tiempo– indica un desarrollo altamente especializado. Está crucialmente relacionada con el hecho de que la imprenta codifica y conserva el modelo del pasado. También refleja una profunda separación de actor profesional y público aficionado. No es bajo ningún concepto inherentemente humano. Los *happenings* espontáneos, indeterminados y por consiguiente irrepetibles, escenificados por ciertos pintores de *avant-garde* y directores teatrales, y los intentos de conformar la música a la libre improvisación del intérprete (el jazz y la música aleatoria) están mucho más cerca de las bases instintivas del arte. Expresan el reconocimiento, mucho tiempo enterrado, de que una obra de arte tendría que ser un hecho único, un diseño de energía y mímesis imposible de reproducir con exactitud en otro momento y lugar, y en cuyo desempeño tiene un papel significante el espectador. El grupo de danzantes o cantantes del que se adelanta uno momentáneamente para incitar a la participación colectiva es un arquetipo en el arte. El diálogo entre entidades invisibles y mudas –el poema o la novela impresos– es un medio muy particular y posiblemente pasajero Puede representar un estilo de conciencia análogo a la música de cámara. Como ha señalado Adorno, la música de cámara, con sus específicas hipótesis de ocio (el aficionado experto), espacio (la estancia para acomodar a los invitados seleccionados) y mecenazgo económico, es ya un *género* absolutamente del pasado.

Quizá pueda aventurar un extraño pensamiento. Una gran parte de la literatura occidental se apoya en el sentido de la identidad irremplazable. Deriva su concepción y principales metáforas de la unicidad e inevitabilidad de la muerte personal, de la presunción de que portamos con nosotros, como una semilla en sazón, nuestra mortalidad particular y sentido de lo transitorio. Pero incluso este sentido, que asumimos para que sea tan inalterable y universal, tiene sus condicio-

nes psicosomáticas y sus raíces históricas. Es un hecho establecido que cierto número de nuestros órganos vitales no se extingue del todo en el momento de la muerte y que puede utilizarse si se trasplanta a otro medio orgánico. Tales trasplantes ya son posibles en el caso de los ojos, los riñones y los tejidos musculares. Ya se puede concebir la existencia de lugares de almacenamiento o «bancos» en que partes vitales pueden conservarse para sustituciones y uso posterior. En cuyo caso nuestra arraigada noción de una muerte personal y definitiva puede verse alterada.

De ese modo sabríamos que los elementos principales de nuestro cuerpo y la autoconciencia psíquica (el cerebro de algunos monos se ha mantenido en funcionamiento aislado del cuerpo), seguirían «viviendo» en otro miembro de la especie. Aceptaríamos esa noción de continuación de la vida o de inmortalidad somática que, desde la obra de Weisman en el siglo XIX, adscribimos ya a las células seminales humanas. Esta aceptación dejaría de ser, con el tiempo, abstracta y puramente intelectual; acarrearía modificaciones en toda nuestra sensibilidad. El concepto de interrelación humana, de comunidad orgánica, que solemos usar superficialmente o como cliché moral, expresaría realidades y experiencias sentidas concretas. El hombre pasaría, par vez primera, de la cerrada esfera del ser privado a la del colectivo.

Quizá no por vez primera. Nuestra idea actual de una identidad autónoma posiblemente sea el resultado de un largo y doloroso proceso de individuación psíquica, de retirada del grupo colectivo (el mito de Jacob forcejeando con el Ángel puede leerse como metáfora de la lucha encarnizada con que algunos miembros de la especie consiguen un sentido del yo, un nombre). La historia puede definirse entonces como episodio de la autodefinición personal, del *egoísmo* en el sentido propio, entre muchas eras históricas anteriores y posteriores al ser colectivo. Tal colectividad cambiaría la naturaleza del arte y la literatura. La voz del hombre sería nuevamente coral.

Esto es un juego mental. Pero más acá de esta poshistoria, en la presente crisis se ven cambios, y detrás, el giro metafísico.

Sin duda se escriben hoy buenas novelas y seguirán escribiéndose mañana. Pero los ejemplos individuales de un *género* literario también aparecen mucho después de que las energías que lo posibilitaron se han vuelto obsoletas o rutina imitativa. Milton y Klopstock escribieron mucho después de que la epopeya heroico-religiosa hubiera perdido toda la autoridad de la vida espontánea, mucho después de que las convenciones del mito, la omnihistoria simbólica y la retórica pública en que está fundada la epopeya hubieran perdido su importancia.

La novela es un *género* con cimientos evidentes y concretos en la historia y la sociedad. Porta consigo la concepción del mundo aso-

ciada a los orígenes de la vida mercantil europea de finales del XVII y principios del XVIII. Con su abandono de lo sobrenatural o lo trascendente (la novela gótica, la novela religiosa y el cuento de fantasmas son excéntricos respecto de la corriente mayor), la ficción clásica en prosa trata del mundo del aquí y el ahora, con el hombre en la condición de la existencia social y, más veces que menos, urbana. Cuando Robinson Crusoe ve la huella de un pie en la arena, la toca por ser la marca de un hombre, no el rastro de un fantasma o la señal de un ángel. De vuelta a su refugio, echa una ojeada a su despensa y sus trebejos. Incluso en una isla desierta, el mundo de la novela se encuentra tan sólido como puedan estarlo las casas de Balzac y Dickens.

Escrita para la realidad del siglo, la novela hizo de la información de hechos uno de sus ingenios principales. George Eliot y Trollope están cargados de historia social, económica e intelectual. El arte de Balzac es una *summa mundi*, un inventario de la vida contemporánea. Un hombre puede aprender una docena de oficios leyendo a Zola. Incluso donde rompe sus cadenas clásicas para entrar en el dominio de la epopeya, con sus características fuerzas demonológicas y sobrenaturales, una novela como *Moby Dick* arrastra una vasta y explícita carga de hechos. En el linaje mayor de la ficción, desde Defoe hasta Dos Passos, la historia se hace privada. Los fusiles de Waterloo rezumban en los oídos de Fabrice y Amelia Sedley. Pero se trata de los mismos fusiles que mencionan los historiadores o especialistas en estrategia bélica.

Esta equivalencia permitió a la novela su fuerte dentellada en la vida. Y durante largos períodos, la realidad fue tal que la ficción pudo amaestrarla y darle forma expresiva. Se convirtió en un lugar común de la crítica el decir que los hechos históricos y sociales, reflejados en las tramas de Stendhal, Dickens o Tolstoi, tenían una realidad y una autenticidad más profundas que la versión dada por los periodistas o los historiadores profesionales (una distinción que evoca la famosa comparación de Aristóteles entre poetas e historiador). Pero ¿sigue siendo éste el caso? ¿Es capaz la ficción en prosa de igualar o sobrepasar las demandas que de la vida de la imaginación hacen los nuevos medios de reproducción gráfica y conocimiento directo? El mundo está en nuestra bandeja de desayuno, sus ceremonias y desastres ofrecidos con intensidad y consumación fantásticas. ¿Por qué volver a la ficción, salvo para evadirnos? Aquí está la cuestión. Por su misma naturaleza y concepción, el arte de la novela es realista. Donde abandona su responsabilidad de lo real, la novela se traiciona a sí misma. Los estridentes absurdos del terror y la ciencia-ficción, y las licencias de la fantasía erótica son intentos, autonegadores, de «mejorar» la realidad, de sobornar las sensibilidades embotadas por la fuerza de la verdad audiovisual.

No se necesita más que comparar la literatura de las dos guerras mundiales para darse cuenta de la disminución de la función de la realidad en la novela. 1914-1918 condujo a obras clásicas como *No More Parades*, de Ford Madox Ford, *El fuego*, de Barbuse, *The Enormous Room*, de Cummings, *Adiós a las armas*, de Hemingway, los ruidos de batalla y las actitudes civiles del último volumen de Proust. Las obras mayores que surgieron durante el segundo cataclismo son reportajes y testimonios inmediatos: *Vuelo de noche*, *Hiroshima*, de Hersey, el *Diario*, de Ana Frank, las *Notas de la judería de Varsovia*, de Emmanuel Ringleblum. Ningún poeta, ningún novelista ha podido hasta hoy dar a la realidad de los campos de concentración esa disciplina de perspicacia, de experiencia cabal que encontramos en el estudio sociológico de Bruno Bettelheim, *El corazón bien informado*.

Se podría decir que nos encontramos en un estadio de transición de la documentación poética, un período en que las técnicas y las convenciones de la novela se utilizan para la presentación del material psicológico, social y científico. Así como la ficción del XVIII adaptó los niveles del diálogo y del conflicto sociosexual tomándolos de la comedia de la Restauración, así el reportaje y la exposición de hechos son hoy herederos de las libertades de la novela. Por su distinción de estilo y fuerza de sugestión, pocos ejemplos pueden encontrarse en la última década de la prosa inglesa que sean mejores que *The Sea Around Us*, de Rachel Carson, *La ciudad en la historia*, de Lewis Munford o el registro sociopoético de Oscar Lewis de la vida en una casa mexicana, *Los hijos de Sánchez*. Este último es un ejemplo fascinador de la forma en que incluso el más «desnudo» de los reportajes –una serie de grabaciones magnetofónicas– está implícitamente formado por las convenciones y posibilidades de la novela. ¿Qué es *El cuaderno dorado*, de Doris Lessing, ese agudo retrato de la mujer y la sociedad urbana? ¿Una novela o una autobiografía? ¿Un ensayo político o un caso psiquiátrico? No es en la mayoría de las novelas corrientes donde el lenguaje se emplea con todo su diapasón de inventiva, sino en estos *argumenti*, en esta poética del hecho y el discurso racional. Y podemos ahora distinguir sus orígenes en la crisis psicológica y política de 1930, en el reportaje filosófico de Edmund Wilson, en las seminovelas de Orwell y Malraux, en el poético tratado de viajes e historia de Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon*.

Tras la epopeya y el teatro en verso, la novela ha sido el tercer *género* principal de la literatura occidental. Expresó y, en cierta medida, conformó los modelos emocionales y de lenguaje de la burguesía occidental desde Richardson hasta Thomas Mann. En ella, los sueños y pesadillas de la ética mercantil, de la intimidad de clase media y de los conflictos y deleites monetario-sexuales tienen un monumento. Con

el declinar de esos ideales y usanzas hacia una fase de crisis y descalabro parcial, el *género* está perdiendo mucho de su vitalidad.

Mientras la mayor parte de las energías y herencias de la ficción en prosa está siendo asimilada por las formas documentales, hay un pequeño grupo de obras experimentales de las que puede emerger la poética del mañana. Son los más incitantes y menos entendidos de todos los libros modernos; en ellos, las divisiones clásicas de la poesía, el drama, la ficción en prosa y el tema filosófico están deliberadamente rotas.

Tengo en la cabeza las fantasías metafísicas o heroicidades burlescas de lógica tal como *Monsieur Teste* de Valéry y *Auto de fe* de Elias Canetti. Hermann Broch es uno de los maestros de la forma libre. Sus novelas reúnen la poesía con la narración en prosa y el arte del ensayo filosófico. *La muerte de Virgilio*, una de las mejores obras de nuestro tiempo: intenta vitalizar el lenguaje con la lógica contrapuntística y las dinámicas simultaneidades de la música. Más radicalmente que Joyce, subvierte la estructura temporal y las progresiones lineales sobre las que se alza normalmente la ficción en prosa. El estilo de Broch tiene un hechizo siniestro, porque tangente a él son las intimaciones de códigos de exposición enteramente diferentes, tales como el uso del silencio (como Calder usa el espacio), o la proyección del lenguaje de las matemáticas.

Entre los prolegómenos a formas futuras uno querría incluir también los experimentos en argumento y sortilegio circulares de Péguy, y la obra de David Jones. Pero por encima de todo, quizá, *Die letzten Tage der Menschheit*, de Karl Kraus.

No es accidental que varias de estas obras revolucionarias se originasen en Alemania; pues donde la crisis y la disolución de los valores tomó forma primero fue en el idioma y la sensibilidad alemanas después de Nietzsche. Hay, sin embargo, un precedente anterior. Podemos localizar en Kierkegaard los auspicios de una poética futura (con mayor precisión que en Blake, cuyas magníficas singularidades a menudo emplearon modos convencionales y cuyas influencias fueron escasas). *La alternativa* de Kierkegaard –en parte metafísica, en parte memorias, en parte ensoñación, cuando el lenguaje se encuentra en toda su energía– es el antecedente de nuestro mañana. No podemos describirlo adecuadamente con nuestro vocabulario de *géneros*. Es parte de una evolución tremendamente importante pero difícil de fijar, procedente de una discontinua y estática lectura de la realidad, y tendente a una percepción viva del proceso orgánico, de cambio y pluralidad dentro de las formas. En el concepto infantil de William Burroughs de un libro con las hojas sueltas –para que sean colocadas al azar o a gusto del lector– hay un atisbo kierkegaardiano del imprevisible y anárquico potencial de la forma literaria. Más que los libros,

los *happenings*, de Kierkegaard, el *Gesamtdrama* de Kraus y las fugas de Broch son nuevos ordenadores de visión, cambios de reglas en el antiguo e intrincado juego que el lenguaje practica con el mundo.

El último punto que quiero hacer valer tiene su contexto tanto en la escatología cristiana como en la estética marxista. Es la paradoja del teatro, de un teatro de conflicto irresuelto, dentro de un dogma de esperanza en la ciudad justa del hombre. Lunacharsky afirmó que una sociedad verdaderamente comunista vería la tragedia como un *género* arcaico que reconocería en las metáforas subyacentes de la tragedia vestigios de una religiosidad servil y obsoleta. Con su descubrimiento de que la necesidad no es ciega, de que no hay fuerzas demoníacas ni trascendentes que interfieran en los asuntos humanos, el ciudadano del Estado socialista verá la tragedia como una ruina noble, un torso orgulloso en el museo de la imaginería prerracional.

Trotski no estaba tan seguro. Mientras subrayaba la función crítico-creativa de la comedia en una época revolucionaria y pedía un Gogol soviético, estaba demasiado dentro de las tradiciones literarias europeas, demasiado comprometido personalmente con el sentido de la vida como conflicto amargo e irónico para renunciar a la tragedia. De ahí que su veredicto: «No se puede decir si el arte revolucionario podrá dar una tragedia revolucionaria "elevada". Pero el arte socialista revivirá la tragedia. Sin Dios, por supuesto». Ernst Fischer añade una nota freudiana: «La tragedia continuará existiendo, porque el desarrollo de toda sociedad –aun sin clases– es inconcebible sin contradicciones, y porque el oscuro deseo del hombre por la sangre y la muerte sea inerradicable».

Sin embargo, no es menos contradictoria una tragedia *con* Dios, con un mecanismo compensador de la justicia y la retribución finales (la paradoja del *Poliuto* de Corneille), que una tragedia *sin* Dios, una tragedia de pura inmanencia. La tragedia auténtica es inseparable del misterio de la injusticia, de la convicción de que el hombre es el invitado precario de un mundo en que las fuerzas de la sinrazón mantienen sombría intendencia. Ausente esta creencia, un drama de conflictos difícilmente podrá distinguirse de la comedia seria, con su pauta de intriga y desenlace mundanos (las ecuaciones de la tragedia no se pueden resolver, hay en ellas demasiadas incógnitas). El conflicto persistirá. Pero su tratamiento dramático será una «representación» del argumento, una realización de la dialéctica en la palabra y el gesto, no diferente de lo que vemos en los diálogos de Platón.

Éste es el orden del conflicto que Trotski parecía tener en la cabeza cuando dijo que en la nueva sociedad los hombres se dividirían en «partidos» por cuestiones de planificación social, hipótesis científicas o «un mejor sistema de deportes». Serán antagonismos ideológicos

de especie local y estratégica; pero no dividirán el consenso de la sociedad respecto de sus fines. El formato es el dado en el prólogo del *Círculo de tiza caucasiano*, de Brecht: la presentación de una obra para articular, explorar y resolver un caso de conflicto social. Tal «representación» y exploración en pacientes ya se lleva a cabo en ciertas modalidades de la psicoterapia. Visto a la luz de la enseñanza, del proceso y desarrollo de nuevas actitudes y procedimientos de acción, el futuro del teatro es inmenso. Una trama dramática –sea *Las suplicantes* de Esquilo, o *El alma buena de Sezuan*– puede ser un lucido indicador de todo un complejo de antagonismos y alternativas sociales o psicológicas. Así como un ordenador da organización racional y «visibilidad» a series complejas, así una obra brechtiana puede servir de «programa» para la exploración de decisiones morales y políticas. Como ya advertimos, las formas técnicas del teatro corresponden más que las de cualquier otro *género* a las necesidades y medios de las sociedades de masas en ciernes. El teatro puede subvertir las barreras de extrañamiento que separan al escritor del público, o de la comunidad entera.

Pero es dudoso que las formas relevantes sean las de la tragedia. Si la sociedad futura asume los contornos prescritos por el marxismo, si la jungla de nuestras ciudades vuelve a ser la *polis* del hombre y los sueños de soberbia son hechos realidad, el arte representativo será la buena comedia. El arte será la risa de la inteligencia, como en Platón, en Mozart, en Stendhal.

Índice de nombres y de temas


creative commons
LICENCIA CREATIVE COMMONS